

الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة
كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

التناص في رواية الجازية والدراويش

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث

إعداد الطالبة
- وناسة صمادي

إشراف الدكتور
- الطيب بودربالة

1422- 1423هـ * 2002- 2003م


بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء:

إلى اللذين نورا لي درب الحياة

أمي الحبيبة... والدي الكريم...

إلى الدكتور الطيب بودربالة الذي تحمل معي مشاق البحث.

إلى زوجي لتشجيعه لي

إلى أختي جميلة لرعايتها ابنتي ...

ونّاسة صمادي

فاتحة البحث:

" الجازية والدراويش هي عمل فني غير عادي تجمع بين

سمات الرواية السياسية المعاصرة، والأسطورة الشعبية القديمة، بين

السرد الواقعي والقصيدة النثرية الرمزية. . . "

ل. سنيبانوف. اللغة والأدب. ص**244**

" حملت الجازية والدراويش تجديدا أكثر، فالرؤية الأدبية وتقنية

الرواية تخلقان، إذا صح القول أسطورة جديدة عن الجازية، المرأة

المثالية والمغوية. . . "

مارسيل بوا. اللغة والأدب. ص**230**

مقدمة

مقدمة:

ارتبط اسم ابن هدوقة بالرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية مع الروائي "الطاهر وطار" باعتبارهما مؤسسين لهذا الفن بعد الاستقلال، وباعتبارهما أيضا شاهدين على التطور الذي حدث في الجزائر منذ الاستقلال.

واستطاع "ابن هدوقة" أن يجد له اسما يتردد كلما ذكرت الرواية الجزائرية بالعربية، فكانت له رحلة مع الحرف والكتابة المثيرة للتساؤلات، هذه الكلمة التي ستخلد اسمه على مر الزمن في إطار خطابه الروائي الذي يتحرك في أفق الوطن محاولا فهم ملابسات الأزمة الجزائرية وتحليل الواقع من وجهة نظر فنية.

و"الجازية والدراويش" من الروايات التي تعالج هذا الواقع، الجازية تلك الفسيفساء التي تشكلت من حلم وفكرة يسعى الجميع لتحقيقها، وبما أن التناص من الظواهر النقدية الحديثة التي انتقلت إلى النقد العربي بالرغم من اعتماده على المصادر والمراجع الغربية في تشكيل مفهومه وأدواته النقدية الذي يقوم أساسا على استراتيجية الامتصاص والتداخل والتفاعل النصي، فكان التقاء الرؤيا الفنية مع التناص فتشكلت الجازية، فكان ذلك دافعا قويا لخوض غمار البحث الذي بدأ على شكل هاجس غامض يتضح بعد ذلك ويكون على شكل مشروع بحث علمي تلح الرغبة للكتابة فيه، فكان هذا سببا إلى اختيار الموضوع بالإضافة إلى أسباب أخرى ذاتية وموضوعية.

أسباب اختيار الموضوع

السبب الأول : سبب ذاتي يتمثل في إعجابي بهذا الخطاب الروائي والمتعة الكبيرة التي وجدتها من خلال قراءاتي الأولية، نظرا لتحركها في ظل الأزمة الجزائرية ومحاولة تحليل أبعادها.

السبب الثاني : إيماني الراسخ بأن أي عمل فني لا بد أن يلقى الاهتمام من أبنائه وإلا بقي في دائرة الظل، والأدب الجزائري لم يحظ باهتمام كبير – فيما أعلم – من الباحثين والنقاد العرب وتجاهل كثير منهم له، فهو يحتاج إلى كثير من البحث والدراسة العميقة لفهمه، لأن فهم أي عمل فني والحكم له أو عليه يكون بعد دراسته ونقده.

السبب الثالث : محاولة الخروج عن النمطية المألوفة في دراسة النصوص، من خلال اهتمامي بهذا المصطلح النقدي – التناص- الذي ينظر إلى العمل الأدبي على أنه يمثل إعادة إنتاج لنص من خلال نصوص سابقة عليه أو متزامنة معه من الثقافة التي ينتمي إليها، أو الثقافات الأخرى، لمعرفة مدى إفادة النص الحاضر – <u>الجازية والدراويش</u> – من الثقافة الجزائرية والثقافات الأخرى.

تحديد المنهج : اتبعت المنهج التكاملي الذي يقوم على استثمار مناهج عدة هي : المنهج البنيوي لفهم النص الحاضر وربطه بالأعمال الفنية الأخرى وكشف التفاعلات النصية استنادا إلى الترابطات القائمة بينهما وهنا تتجلى أهمية اقتفاء أثر الكتابات الأخرى في النص الحاضر والعلائق النصية الموجودة في داخله، وإقامة حوار معرفي معها.

كما أن للمنهج التحليلي الذي يعتمد بالأساس على النص الروائي دون إهمال الجوانب الأخرى، الجانب النفسي والسوسيولوجي... دورا في الكشف عن التناصات أو النصوص الغائبة التي قام النص الجديد بعملية تشربها وتحويلها، ودور المبدع في تعميق وتوسيع المضمون الدلالي للنص.

هذا وقد فرضت مادة البحث وطبيعته تقسيمه إلى ثلاثة فصول تتفاوت فيما بينها:

الفصل الأول: عرضت فيه الجانب النظري لهذا المصطلح النقدي -التناص- لنضع المتلقي في الصورة ونهيئه نفسيا وعقليا لفهم طبيعة الموضوع قبل التوغل في جزئياته، وقد اقتضت الدراسة المنهجية الإحاطة قدر المستطاع بجوانب هذا المصطلح، حيث وقفت عند مفهومه في النقد العربي القديم، وبأي اسم عرف، وأنه من أهم المواضيع التي شغلت النقاد العرب القدامى، بعد ذلك كانت لي وقفة ثانية مع هذا المصطلح وذلك عند النقاد الغربيين، والإشكالية التي يطرحها هذا المفهوم من حيث تعدد التعريفات والمفاهيم التي قدمت له في مصادره الأولى بسبب الاختلاف في طبيعة الفهم الذي يمتلكه أصحاب هذه النظرية، إلى جانب تعدد المصطلحات بسبب تعدد الاتجاهات والمساهمات النقدية كالبنيوية والنفسية والشكلانية... كما وضحت دور الناقدة الفرنسية ، البلغارية الأصل جوليا كريستيفا في صياغة المصطلح بشكل متطور وجديد، حيث ظهر على يدها سنة 1965 في دراستها عن دويستوفسكي، لكن الأصول الأولى تعود إلى الناقد الروسي باختين الذي أسس له نظريا في كتابه "شعرية دويستوفسكي" وسماه الحوارية، وقد التقى نقاد غربيون حول مفهوم التناص كما عرف عند كريستيفا أمثال: رولان بارت، فليب سولرس، جيرار جنيت وغيرهم.

ثم تحدثت عن التناص في النقد العربي المعاصر وأنه وفد إليه من النقد الغربي، وقد تعددت دلالاته ومفاهيمه كذلك في النقد العربي والدراسات النقدية، لأن أغلب التعاريف عبارة عن ترجمات أو تلاخيص لدراسات متفرقة لبعض أصحاب هذه النظرية، ومن النقاد العرب نذكر: محمد بنيس، سعيد يقطين، محمد مفتاح وغيرهم.

الفصل الثاني: خصصته للجانب التطبيقي الذي يأتي ليدعم الجانب النظري، ويدور حول محورين؛ تناص داخلي تحدثت فيه عن تداخل النص الحاضر مع انتاج المبدع السابق ويتجلى ذلك من خلال ر واياته بان الصبح، ريح الجنوب ونهاية الأمس، حيث تبين أن نصوص ابن هدوقة تقوم على مبدإ التوالد والتكرار والاسترجاع، أو بمعنى أصح أنه أعاد إنتاجه وهنا تتجلى القيمة الجديدة للمؤلف في تعميق المضمون الدلالي لنصه الجديد، حيث قام بعملية تحويل وتذويب لنصوصه السابقة.

المحور الثاني هو التناص الخارجي، درست فيه تداخل الجازية والدراويش مع نصوص خارجية حيث التقى وتقاطع مع نصوص أخرى غير نصوص المبدع وتداخل مع فنون أخرى كذلك. فكانت لي وقفة مع نجمة لكاتب ياسين، حيث اتضح لي أن المبدع استلهم نجمة وتفاعل معها، واختار اسم الجازية لتكون رمزا لجزائر ما بعد الاستقلال، ثم درست تداخل النص مع الإيديولوجيا، فركزت على مختلف الإيديولوجيات التي تحملها وتتبناها شخصيات الخطاب السردي، وتريد إيصالها للآخر وتمريرها عن طريق الجازية، ثم تناولت التناص مع الصوفية فعايشنا أجواء الطرقية بكل طقوسها وتجلياتها التي يحمل لواءها الدرويش الممثل الشرعي لهذه الطقوس، كما استلهم من الأدب الشعبي قصة الجازية الهلالية وما تحمله

من دلالات البطولة التي تفتقدها الجارية الجزائرية في الوقت الراهن، وأخيرا كانت لي وقفة مع العنوان وما يحيل عليه من نصوص، وما يرمز له من أبعاد، والدلالات التي يؤديها.

الفصل الثالث: كان هذا الفصل خاصا بجماليات التناص، وقد جمعت الدراسة بين الجانب النظري حيث قدمت أراء بعض النقاد، ثم الجانب التطبيقي حيث بينت مدى توفر النص الجديد على هذه الجماليات؛ فعرضت جمالية الإحالة والإيجاز، حيث يوجز لنا المبدع ثقافات شعوب ويختصر تاريخ أمم وقد يصور لنا شخصية في سطور، ثم درست جمالية إحياء الذاكرة، هذه الذاكرة التي تختزل نصوصا حضيت بإعجاب المبدع، فقام بعملية بعثها من جديد، وتحويل هذه النصوص سواء بنقض دلالاتها أو إغنائها وتطويرها، فحفز الذاكرة وحفر في أعماقها ثم أعاد هندستها وتركيبها من جديد في نصه الحاضر، حيث يتداخل مع النصوص الغائبة ويتفاعل معها شعوريا ووجدانيا، فتثري دلالاته وتغني مضامينه، ثم انتقلت إلى جمالية إشعاعية المرجع حيث رصدت المرجعية التي يعتمد عليها المبدع لإنتاج نصه، من بينها المرجعية التاريخية والتي تمثلت في الثورة التحريرية التي لازالت المنبع الذي يستقي منه المبدع الجزائري.

الخاتمة: ختمت البحث بخاتمة رصدت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها بعد دراسة الموضوع.

المصادر والمراجع: أفاد البحثَ مجموعةٌ من المصادر والمراجع بعضها عام وبعضها الآخر متخصص في التناص، وتتقسم إلى:

- مصادر عربية قديمة: من بينها دلائل الإعجاز، أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، منهاج البلغاء لحازم القرطاجني، مقدمة ابن خلدون، العمدة لابن رشيق.

- الروايات: أهمها المجموعة الروائية لابن هدوقة منها: الجازية والدراويش، بان الصبح، ريح الجنوب، ونجمة لكاتب ياسين.

- المراجع العربية: اعتمد البحث على مراجع عربية متعددة ومتخصصة في هذه الظاهرة النقدية منها: تداخل النصوص في الرواية العربية لحسن محمد حماد، تحليل الخطاب الشعري -إستراتيجية التناص- لمحمد مفتاح، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب لمحمد بنيس...

كما أفاد البحثَ مراجعُ عامة كالسرقات الأدبية لبدوي طبانة، البلاغة والأسلوبية لمحمد عبد المطلب، دينامية النص لمحمد مفتاح...

- المراجع الأجنبية: اعتمد البحث على مراجع أجنبية وأخرى مترجمة منها: علم النص لجوليا كريستيفا، التناص ذاكرة الأدب لتيفان سامويلت...

بالإضافة إلى بعض المجلات والجرائد والدوريات التي عرضت موضوع التناص.

الصعوبات: لا أنفي وجود الصعوبات التي اعترضت البحث وان كانت هي التي تنميه ويجد معها الباحث كل المتعة واللذة، وتصل به إلى النتائج التي رسمها، ومن بين هذه الصعوبات أذكر:

أ-ندرة المراجع المتخصصة وعدم توفرها في المكتبات الجامعية وحتى العمومية.

ب-صعوبة التوفيق بين العمل -التدريس- والبيت والبحث الذي يتطلب كثيرا من الجهد والوقت.

وفي الأخير إن كانت هناك كلمة يجب أن تقال فهي الاعتراف بفضل الدكتور المشرف "**الطيب بودربالة**" الذي لم يضن علي بالتوجيهات والنصائح والملاحظات، وإمدادي بمختلف المصادر والمراجع، فله مني جزيل الشكر والتقدير والعرفان.

كلمة شكر: أوجه خالص شكري إلى كل من ساهم في إنجاز هذا البحث المتواضع، خاصة عاملات مكتبة اللغة العربية وآدابها جامعة باتنة، كما أشكر إدارة المعهد لكل ما قدمته لي من تسهيلات.



مفهوم التناص في النقد العربي القديم

مفهوم التناص في النقد الغربي

مفهوم التناص في النقد العربي المعاصر

مفهوم التناص في النقد العربي القديم

لعل المبدع وهو يعيش حالة المخاض التي يترتب عنها مولوده الجديد لا يعرف كيف تشكلت، فهذا الركام الفوضوي القابع في أعماق المبدع والذي يجعله في حالة من القلق واللاإستقرار واللاوعي يعيش حالة المابين متى وجد دافعا يحركه أخرج هذا الزخم الهائل الكامن في باطنه،[1] وبذلك يعيد الأشياء إلى مكانها وينظمها وفق رؤاه، وهو نفسه لا يعرف كيف تحقق له ذلك، غير أنه في هذه الحالة التي عاشها لم ينطلق من الصمت بل كان في حالة تواصل مع غيره؛ تواصل مع النصوص الغائبة.

وقد شكل البحث حول نقد منهجي يتناول هذا التواصل والتداخل بين النصوص جهود كثير من المنظرين والنقاد والذي مازال البحث فيه متواصلا بالرغم من ثراء البحوث التي تبنت المنهج النقدي "التناص" الذي يعرف في الدراسات النقدية المعاصرة والذي نجد له امتدادافي تراثنا العربي مما يضطرنا للرجوع إلى التراث البلاغي، النقدي العربي القديم ومحاولة رصد كل ماله صلة بتداخل النصوص، والقضية التي تطرح هنا هي محاولة تأصيل هذا الشكل النقدي.

ومما لاشك فيه أن نقادنا القدامى قد وقفوا عند هذا المصطلح، ولكن بمفاهيم ومصطلحات مغايرة، وقبل الولوج إلى كل ذلك يجدر بنا الوقوف عند حد التناص في المعاجم العربية وما أفردته لهذا المصطلح.

حيث نجد مادة (ن،ص،ص) فالنص جمع نصوص نقول نص الحديث إلى صاحبه أي رفعه وأسنده، ونص المتاع أي جعل بعضه على بعض، والنص من

[1] ـ عبد الله العشي. محاضرات في النقد المعاصر ألقيت خلال السنة الجامعية93-94

كل شيء منتهاه، وهذا ما يحيلنا إلى ترسبات النصوص فوق بعضها، ويقال تناص القوم أي ازدحموا...[1]

والشاعر العربي قديما تناول موضوعات بعينها غير أن كل قصيدة تقوم على جمالية متميزة، تكونت حسب قدرة الشاعر الإبداعية ووعيه مثلا، "الوقوف على الأطلال".

وقد عرف أدبنا العربي ما يعرف بالسرقات الأدبية سواء من حيث اللفظ أم المعنى، ولعل هذا نمط من أنماط التداخل النصي، لأن الشاعر أو الأديب غير متقوقع، وإنما هو متفتح على ما قد قيل ويقال، فيستعير عن سابقيه ويختلس، ويقتبس، يقول ابن فارس: "والشعراء أمراء الكلام... يقدمون ويؤخرون، يومئون ويشيرون، ويختلسون ويعبرون ويستعيرون"[2].

فالشاعر العربي لم يكن بمنأى عن تعالق النصوص فهو لا ينتج بمفرده وإنما بواسطة تلك الطاقة الخلاقة الكامنة في أعماقه، يستطيع استلهام ما قاله أقرانه فهو يأخذ من سابقيه فيعمل على مثالها ويحتذي بها، وبذلك تنصهر هذه النصوص في باطن المبدع وتكون الأحقية للمبدع الذي استطاع استيعاب هذا الزخم ممن سبقوه. وقد أفرد نقادنا لهذا التداخل والتعالق النصوصي مصطلحات منها النسخ، المسخ، السلخ، السرقة، الإغارة، التلفيق ... ومن النقاد من اعتبر هذه الأشكال عبارة عن سرقات تنقص وتحط ممن ضمّنها إبداعه، ومنهم من عدها ضرورة إبداعية .
وأول من ذم السرقة من الشعراء هو"طرفة بن العبد" حين قال :

---

[1]- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب. مج7. دار صادر بيروت.مادة(نصص) ص97،98، ومحمد بن يعقوب الفيروز آبادى، القاموس المحيط مج2- مؤسسة الحلبي وشركاءه للنشر والتوزيع. ص. 319

[2]- ابن فارس أبو الحسن أحمد زكريا، الصاحبي في فقه اللغة ومسائلها، وسنن العرب في كلامها، تحقيق عمر فاروق الطباع ط1، مكتبة المعارف بيروت 1993. ص267

ولا أغِيرُ علَى الأشعَارِ أسْرِقُهَا　　عنها غَنِيتُ وشرُّ النَاسِ مَنْ سَرِقَا[1]

إذ انقسم النقاد إلى فئتين، فئة اعتبرت السرقة مثلبة وحطت من شأن الآخذ عن غيره ووسم بأسماء تنقص من قيمته، فسموها سرقة وسرقا وإسهابا وإغارة وغصبا ومسخا... ومنهم من أعده ابتكارا وتلطف في التسمية فسماه اقتباسا وأخذا وتضمينا واستشهادا وعقدا وحلا وتلميحا"[2]

وقد حددوا أنماطا لترحال النصوص وتداخلها منها التمييز بين المباح وغير المسموح به ومثال ذلك قول الحريري:

علَى إنيّ سأنشد عند بيعي　　أضاعوني وأي فتى أضاعوا

نجد أن الشطر الثاني مقتطف من بيت العرجي وأشار إلى ذلك الشاعر:

أضاعوني وأي فتى أضاعوا　　ليوم كريهة وسداد ثغر[3]

النمط الثاني وهو الاقتباس من القرآن أو الحديث كقول ابن سيناء الملك:

رحلوا فلست مسائلا عن دارهم　　أنا باخع نفسي على آثارهم[4]

من قوله تعالى:" فلَعَلَّكَ بَاخِعٌ نفْسَكَ علَى آثَارِهِمْ إنْ لَمْ يُؤْمِنُوا بِهذَا الْحَدِيثِ أسَفًا"[5]

وقد صنف الحاتمي للتعالق النصي مستويات تدخل كلها في إطار السرقات الشعرية كما سماها نقادنا القدامى، ارتأيت أن أذكر واحدا منها وهو الاهتدام وهو ما تسميه كريستيفا النفي الجزئي كقول الشاعر:

أريد لأنسى ذكرها فكأنما　　نعرض ليلى بكل سبيل

وقد أخذه من قول جميل مع نفي جزء واحد فقط:

1- بدوي طبانة. السرقات الأدبية،مكتبة نهضة مصر بالفجالة. ص33

2- م. نفسه، ص28

3- الخطيب القز ويني. الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية بيروت. ص431

4- كمال الدين هيثم البحراني، أصول البلاغة، تحقيق عبد القادر حسين. القاهرة 1981. ص84

5- سورة الكهف. الآية6

أريد لأنسى ذكراها فكأنما   تعرض لي ليلى على كل مرقب[1]

ونجد الحاتمي "محمد بن الحسن بن المطفر (388)" قد اطرد في الحديث عن السرقات الأدبية، ووضع لذلك أبوابا كثيرة منها: الانتحال، والانحال، الإغارة، الاجتلاب، الإصطراف والاهتدام [2]، ومن الذين أقروا كذلك الأخذ عن الغير قول الإمام على: "لولا أن الكلام يعاد لنفذ"،[3] كذلك أبو هلال العسكري ينتصر لذلك حين يقول: "ليس لأحد من أصناف القائلين غني عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم"[4].

فالكتابة إذن هي إعادة إنتاج وأن التناص هو قدر كل مبدع، ومعنى ذلك كما قال الشاعر العربي القديم ما أظن ما نقول إلا كلاما معادا مكرورا، وأن الكلام الأول الذي لم يكن مكرورا هو ما نطق به آدم كما يذهب إلى ذلك "رولان بارت".

ويؤكد هذا الكلام ابن رشيق حيث قال "ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة والأمم السابقة"[5] فهو يشير إلى توظيف الوقائع التاريخية وهذا ما تنبه إليه "حازم القرطاجني" وتكلم عنه في باب الإحالة التي قسمها إلى "إحالة تذكرة، إحالة محاكاة، مفاضلة، إضراب، إضافة"[6] وقد أدرك حازم هذه القضية -التناص- مما لاحظه من ضعف في أشعار معاصريه حين قال"فلم يوجد فيهم على طول هذه المدة من نحا نحو الفحول ولا من ذهب من مذهبهم في تأصيل مبادئ الكلام وإحكام وضعه وانتقاء مواده التي يجب نحته منها، فخرجوا بذلك إلى مهيع الشعر ودخلوا في محض التكلم هذا على كثرة

1- احسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ط3 دار الثقافة بيروت 1981. ص261و 262

2- م. نفسه. ص259،258

3- بدوي طبانة، السرقات الأدبية. ص35

4- المرجع نفسه. ص36

5- ابن رشيق أبو علي حسن، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق مفيد محمد قميحة ج7 ط1، دار الكتب العلمية بيروت 1983. ص150

6- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة ط2 دار الغرب الإسلامي، بيروت. 1989ص271

المبدعين المتقدمين في الرعيل الأول من قدمائهم"[1] فكلامه إشارة إلى تحاور النصوص، وأن المبدع الذي لا يستوعب إبداعات سابقيه ويطعم بها نصوصه يؤول شعره إلى الضعف وعدم حذق الصنعة.

وهذا عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم نجده ينتصر للمعنى الخاص -المعنى النحوي- مخالفا بذلك معظم النقاد، وهذا المعنى الخاص هو الذي يتفرد به الشاعر وهذا كله لا ينفصل عن مفهومه للنظم. ويقر "عبد القاهر الجرجاني" بوجود المعنى العام والذي يمكن تناوله في الشعر "فسبيل المعاني أن ترى الواحد منها غفلا ساذجا عاميا موجود في كلام الناس كلهم ثم تراه نفسه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة، وإحداث الصورة في المعاني، فيصنع منه ما يصنع الصانع الحاذق حتى يعرب في الصنعة... ويبدع في الصياغة"[2] ويقدم لنا مثالا على ذلك: "الطبع لا يتغير، ولست تستطيع أن تخرج الإنسان عما جبل عليه، فترى المعنى غفلا عاميا معروفا في كل جيل وأمة ثم تنظر إليه في قول المتنبي:

يراد من القلب نسيانكم   وتأبى الطباع على الناقل[3]

فنجد المبدع قد وظفه بصورة جيدة على ما كان عليه في الكلام العام، فالميزة تعود إلى المبدع، وكيف يوظف المعاني بطريقته الخاصة التي تجعله يتفرد ويتميز عن غيره.

كما أن امتصاص النصوص عنده يعرف بالاحتذاء: "واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء، وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وعرض أسلوبا... فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجئ به في شعره فيشبه

---

[1] -حازم القرطاجني، منهاج البلغاء. ص10

[2] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني. تحقيق محمد رشيد رضا. دار المعرفة بيروت 1978. ص.324

[3] - جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري ط1 نوفمبر 1984 دار الآداب بيروت. ص87

بمن يقطع أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها فيقال احتذى على مثال"[1]
وهذا ليس معناه إلغاء الإبداع وإنما لكل واحد طريقته الواعية المتفردة ومعماره الجمالي: "ولكن ليس معنى الاحتذاء هنا فقدان الشخصية والقصد الفردي في العملية الإبداعية، بل أنه يؤكد على عملية الوعي في تركيب الأسلوب"[2] وهذا لا يتأتى إلا بالاستعارة التي تخلق التمايز بين مبدع وآخر، فمفهوم "عبد القاهر" لتداخل النصوص يرتبط بمفهومه للنظم الذي هو: "توخي معاني النحو في معنى الكلام، وأن توخيها في متون الألفاظ محال"[3] فمحاورة النصوص تتأتى بالابتكار والخصوصية التي تميز كل مبدع وهو بذلك ينتصر لمعنى المعنى الذي يبين حقيقة قدرة المبدع في إعطاء الدلالة الجديدة: "تغفل من اللفظ معنى ثم يفضي ذلك المعنى إلى معنى آخر"[4] ويحدد هذا التعالق بمستويين، المستوى السطحي والمستوى العميق. المستوى السطحي وفيه: "يقتدي المتأخر بمن تقدم وسبق ولا يخلو من أن يكون في المعنى صريحا أو في صيغة تتعلق بالعبارة".[5]
المستوى العميق، وهنا تكمن مهارة المبدع في إنتاج الدلالات الجديدة. وبتتبعنا لنظرية النظم نجد أن "عبد القاهر" قد رصد أنواع التناص والتي تحتاج إلى كثير من التتبع والتعمق الدقيق.

وهذا ابن خلدون يتفرد برؤية جديدة للإنتاجية الشعرية ووجه تعلم الشعر حيث يرجع صناعة الشعر إلى الصورة الذهنية "... فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة عليه باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينزعها الذهن من أعيان

1 ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز. ص361
2 ـ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية ط1، 1994، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان. ص23
3 ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز. ص276
4 ـ م.ن. ص203
5 ـ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة. تحقيق محمد رشيد رضا ط2 دار المعرفة، بيروت. ص228

التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أوالمنوال"[1] فهو لا ينفي الابتكار والتجديد، في حين يقول إن المبدع لا مناص له من العودة إلى الموروث الأدبي الجيد منه "ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعله البناء في القالب والنساج في المنوال"[2] فهو يشير إلى القدرة اللغوية أو الكفاءة اللغوية كما يسميها "تشومسكي" هذه القدرة التي تمكن المبدع من التعبير عن رؤاه بأسلوب جديد ومعاني جديدة.

ويضع " ابن خلدون" شرطا لحفظ أشعار العرب حتى لا يبقى المبدع في ظل النمطية والاجترار، وهذا الشرط يتمثل في حفظ هذه الأشعار ثم نسيانها، لتتهذب ملكة اللسان "إن من شروطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ في النسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة"[3] فالمبدع لا خلاص له من التناص، فالنص الجديد لا يتوالد إلا من نصوص غائبة يضفي عليها جديده، وهذا لا يعني وضع النصوص الغائبة وضع المقدس، غير المباح الاقتراب منه فهو "شيء لا مناص منه، لأنه لا فكاك منه للإنسان بشروطه الزمانية والمكانية"[4] فإنتاج أي نص يرتكز على سعة آفاق مبدعه وهذا ما يساعد على تأويله وقراءته قراءة صحيحة من القارئ. وقد وجدت عدة نظريات لسانية ونفسانية تهتم بالخلفية المعرفية للمبدع والمتلقي وهذا ما تقوم به الذاكرة من خلال عمليتي البناء والتنظيم، ومن هذه النظريات التي أوردها محمد مفتاح في كتابه "تحليل الخطاب الشعري"

[1] - ابن خلدون عبد الرحمن محمد، المقدمة. دار العودة بيروت. ص474

[2] - م. نفسه. ص474

[3] - عبد الرحمن محمد بن خلدون، المقدمة، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت ط2، 1986.ص573

[4] - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص- ط1 دار التنوير للطباعة والنشر بيروت لبنان. ص123

- نظرية الإطار Frame theory "لمنسكى" الذي يرى أن الذاكرة تخزن معارفنا على شكل بنيات معطاة نستقي منها عند الاحتياج إلى ما يلائم الأوضاع الجديدة.

- نظرية المدونات Scripts التي وضعت لكشف العلاقة بين السلوك والمواقف ثم طبقت على فهم النصوص ويمكن أن تكون أداة لفهم إنتاجها، والتداعي يقوم فهم الخطاب وإنتاجه وقد يكمل المتلقي ما لم يصرح به إليه.

- نظرية الحوار Scénarios حيث يقوم المتلقي بذكر العناصر التي لم تذكر ليجعل خطاب ما ذا بنية ثقافية ثابتة.[1]

فهذه النظريات تؤكد استدعاء التجارب السابقة بطريقة منتظمة تعيد بناءها بأفق جديد، مثلما ذهب إلى ذلك "ابن خلدون" ولعل الخطأ الذي وقع فيه ابن خلدون هو فصله بين الأجناس الأدبية وهذا منافيا للتناص الذي يلغي الحدود بين الأدب والفنون الأخرى ويجعلها مفتوحة على بعضها بعض، حيث يقول: "أساليب الشعر تنافيها اللّذوعية وخلط الجد بالهزل والإطناب في الأوصاف وضرب الأمثال وكثرة التشبيهات والاستعارات حيث لا تدعو ضرورة إلى ذلك الخطاب"[2] فقد فصل بين إمكانية الإجادة في صنعتين " فمن حصلت له ملكة في صناعة أدبية قل أن يجيد بعدها ملكة أخرى"[3] لأن استيعاب التناص يقتضي التذويب والتحاور بين مختلف الأجناس، وبما أن التناص هو عملية صهر وامتصاص لعدة نصوص غائبة بطريقة ذكية. والنص الجديد يبقى دائما في حاجة إلى تطعيم وإثراء من نصوص ومن هنا جاء "إصرار النقد المعاصر الأكثر حداثة على توكيد أن أية كتابة جادة سواء أكانت إبداعية أم نقدية أو نظرية تفترض قدرا واعيا من المعرفة

[1] - محمد مفتاح- تحليل الخطاب الشعري. ص124،123
[2] - ابن خلدون- المقدمة. ص573
[3] - جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير- مخطوط.ص65

اللذوعية : الحُلْو المتوقى

الضمنية بما سبقها من نصوص، وتوكيد أن النص ينطوي على مستويات طبقية مختلفة، على عصور ترسبت فيه تناصيا الواحد عقب لآخر"[1] وهذا ما قاله ابن خلدون وغيره، والمبدع الحق هو الذي يهضم إنتاج سابقيه ثم يعيد البناء والتنظيم "بطرق كثيرة يصح أن نسمي بعضها مبتكرا و بعضها تقليديا"[2].

1- السيد فضل، نظرية ابن خلدون في فعالية النصوص (قراءة في نص قديم) دار المعارف الإسكندرية، مصر - (د،ذ،ت). ص28

2- مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الاندلس بيروت (د،ذ،ت). ص105

مفهوم التناص في النقد الغربي

مما لا شك فيه أن العملية الإبداعية لا تنبت في الهواء، وإنما هي نابعة من شيء سابق عنها هو رصيد الكاتب، فالمبدع لا ينطلق من فراغ بل له خلفيات تحركه وتثيره متى وجد دافعا انطلق للتعبير، فالنص الأدبي له ارتباط بذاكرة الأدب، وكما تقول كريستيفا: "فالممارسة النصية ليست مجرد نقل بسيط لعملية كتابة علمية ما... إنما تقوم بزحزحة ذات خطاب عن مركزها لتتبني هي"[1]. فالأدب لم يعد محاكاة Imitation كما اعتبرته النظرية الكلاسيكية، فالكتابة تجاوزت ذلك إلى مجال الإزاحة، الإحلال واللعب، فالنص اخترق جميع النواحي الابستيمولوجية، الاجتماعية، السياسية: "فالنص الأدبي يخترق حاليا الإيديولوجيا والسياسية ويتنطع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها"[2]، لم يعد مجاله ضيقا بل اخترق وتجاوز كل الأفاق ومن هنا كان لا بد من وجود منهج نقدي جديد لتحليل النص الأدبي الذي تشكل من عدة روافد، نص لم يحدث قطيعة من الماضي.

وقد أخذت معالم هذا المنهج تبين انطلاقا من عدة اتجاهات تتناول آليات الكتابة ومناهج نقدها في الستينات والسبعينات أمثال الشكلية الروسية "1915-1929"، الألسنية، والبنوية، التحليل النفسي، الماركسية والتفكيكية والسميوطيقا، فبدأت تتبلور شيئا فشيئا على يد الفرنسيين من أمثال رولان بارت Roland Barthes، وجاك دريد Jacque Derruda، جرار جنيت Gérard Genette وجوليا كريستيفا Julia Kristeva .

[1]- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي ط2 دار طوبقال الدار البيضاء المغرب 1997 ص13

[2]- المرجع نفسه ص13

وللسانيات دور كبير في إثراء مفهوم النص، حيث نادى "سوسير" باعتباطية العلامة اللغوية، وثنائية الدال والمدلول ثم الشكلانية الروسية التي كانت هي الأولى: "التي فتحت الطريق أمام سيمائيات للنصوص الأدبية".[1]

كللت هذه البحوث والنقاشات بعد مخاض عسير بميلاد نقدي جديد، أطلق عليه فيما بعد "نظرية التناص". ويعود الفضل في تبلور هذا المفهوم إلى مخائيل باختين Michael Bakhtine في كتابه عن "شعرية دوستويفسكي" المقدم من جوليا كرستيفا سنة 1966 في ملتقى بارت "Séminaire" بطلب منه مستبدلة بذلك مصطلح الحوارية "ديالوجيسم DIALOGISME " بالتناص، مستفيدة من المنطلق النظري عند باختين.[2]

وظهر هذا المفهوم في عدة أبحاث لها بين سنة 1966-1967 في مجلة تيل كيل Tel quel وكريتيك Critique، ونشرت في كتابها سيميوتيكSémiotique، ونص الرواية le Texte du Roman.[3]

يقول بارت في حديثه عن نظرية النص"نحن مدينون لجوليا كريستيفا بالمفاهيم النظرية الأساسية التي يتضمنها تعريفها للنص وهي: الممارسة الدالة Pratique Signifiante الإنتاجية Productivité التدليل Signifiance النص الظاهر Phéno-texte والنص المولد Géno-Texte والتناص Intexte .[4]

فهذه المصطلحات والمفاهيم يعود الفضل في وضعها إلى الباحثة الفرنسية ذات الأصل البلغاري Julia Kristéva وتسمى التناص بالصوت المتعدد، حيث تعرفه فتقول بأنه: "التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى، وهو

[1] - جوليا كريستيفا، علم النص، ص19

[2] - حسن محمود حماد. تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب1998. ص23

[3] - المرجع نفسه.ص23

[4] - رولان بارت، نظرية النص: ت منجي الشملي وعبد الله صولة ومحمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، العدد27 1988. ص89

العلاقة بين خطاب الأنا وخطاب الآخر"[1]. فهو استرجاع لنصوص سابقة أو متزامنة مع النص، مع المحاورة والتعبير بشكل جمالي متميز عما سبق، فالنصوص في حوار مع بعضها فتخضع لقاعدة الإزاحة والإحلال.

وفي سنة 1976 يعرف لوران جيني Laurent Jenny في مجلة بويتيك Poétique الفرنسية التناص بأنه: "هو عملية تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى"[2]. فهناك نص أساسي مركزي يحاور نصوصا أخرى فيأخذ منها وقد يزيحها غير أنه يتفرد عنها بقوة المعنى.

وهذا بارت في تحليله لـ "سارازين" S/Z لبالزاك يحاول استعمال التناص بتحفظ، فلم يذكر هذا المفهوم صراحة في S/Z بل هي إرهاصات لاستعماله قبل كريستيفا[3] . وقبل الانضمام إلى مجموعة Tel quel*، هذه الجماعة التي ساعدت على بلورة مفهوم التناص عند بارت[4]، وهذا يوري لوتمان Youri Lotmann يؤكد على أن"النص فعل ناتج من التناص الذي يمنحه قيمة ومعنى وهو متوافر على عصور ترسبت فيه"[5].

وهكذا استمر البحث حول هذا المنهج النقدي الذي يعنى بتداخل النصوص، وانبثاق نصوص جديدة، وتم تبنيه بصفة نهائية "في المنتدى الدولي للبوطيقا الذي نظمه ريفاتير سنة1979".[6]

---

[1]- تزفيتان تودورف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد(مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد) ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية بغداد العراق 1987. ص103

[2]- المرجع نفسه. ص109

[3]- حسن محمد حماد- تداخل النصوص. ص20

*تظم مجموعة من النقاد والفلاسفة المشهورين "رولان بارت، جاك دريدا، فليب سولور وزوجته كريستيفا"

[4]- حسن محمد حماد- تداخل النصوص. ص20

[5]- أحمد يوسف، الخطاب: النص والمؤلف. كتابات معاصرة، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، م5 ع18 أيار حيزران 1993 . ص52

[6]- سعيد الغانمي، اللغة والخطاب الأدبي، ط3 دار طوبقال –الدار البيضاء المغرب 1993. ص19

فالنص الأدبي هو نتاج تفاعل نصوص سابقة أو متزامنة معه، حيث يمارس عليها عملية الإنزياح والإحلال فينبثق عنها نصا آخر جديدا، والذي يصنع هذا النص هو القارئ الذي لم يعد ذلك القارئ المستهلك، وهنا يشير بارت على نوعين من القراءة، الأول يسميه "نصوص القراءة Lisible وهو نص مغلق يكون فيه القارئ مستهلكا لمعنى ثابت، والنوع الثاني نصوص الكتابة Scriptible الذي يتحول فيه القارئ إلى منتج للمعنى"[1].

ويؤكد بارت على وجود أنا متلقي "هو الذي يصنع التناص ويكتشفه ويمارس التداخل النصي"[2]. فهذا المتلقي هو الذي يكشف التناص من خلال قراءته والانفتاح على حلقات الماقبل وإعادة بعثها وإدراك العلاقات التناصية بينها وفك رموزها، ويصبح القارئ مفتاحا للنص يترجمه ويثريه ويحل شفراته.

وبذلك يحيلنا بارت على قارئ متعدد Plural له قدرة على معرفة التناصات Intertextes وبذلك يشارك في إنتاج النص[3].

وهذا ما يحيلنا على فكرة موت المؤلف وهي المقولة التي نادى بها "بارت" سنة "1968" إن نسبة النص إلى المؤلف معناها إيقاف النص وحصره وإعطائه مدلولا نهائيا، إنها إغلاق الكتابة"،[4] فلذة النص نجدها في النص المتبنى من القارئ، الذي ينتج نصا جديدا يبدأ بميلاد القارئ وموت المؤلف "إن ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف"،[5] فهو يعطي الاهتمام والسلطة للقارئ الذي يستطيع خلق نص جديد بسياقات جديدة، باستحضار نصوص مخزنة في الذاكرة يقوم القارئ ببعثها وإخراجها وإيصالها مع النص الجديد، فهو بذلك ينفي عنه السلبية ويبتعد عن

---

[1]- حسن محمد حماد- تداخل النصوص في الرواية العربية. ص20 بتصرف

[2]- المرجع نفسه. ص19

[3]- م نفسه. ص21 و Michael riffaterre- la production du texte collection poétique-seuil- 1979.p10

[4]- رولان بارت- درس السميولوجيات عبد السلام بن عبد العالي. دار توبقال الرباط. ص86

[5]- المرجع نفسه. ص87

كونه قارئا مستهلكا كما نجد في الأدب الكلاسيكي، إنما هو قارئ يساعد في إنتاج النص.

ويبين "بارت" بذلك "التعارض بين النص المغلق والنص المفتوح"[1]. فالنص المفتوح يتيح للقارئ فتح فضاءات جديدة مشكلة من تناصات موجودة ومخزنة في ذاكرة القارئ، "فبارت" يحيلنا على موت المؤلف حيث يرى "أنه شخصية حديثة النشأة"[2] وهذا ما يحرض عليه "لاكان Lacon" و"فوكو Foucauld" وهو قتل المؤلف، فالنص يمكن لنا قراءته "دون أية ضمانات أو إرشادات الأب، لأن مفهوم التناص يقضي على مفهوم الأبوة، وهذا لا يعني أنه لا يحق للمؤلف العودة إلى النص والتعليق عليه، ولكن يفعل ذلك باعتباره ضيفا على النص كالآخرين"[3]. إذن علاقة النص بالمؤلف هي علاقة "أوديبية"، هناك كره لهذا الأب مما يؤدي بالقارئ إلى خلق وتشكيل نص جديد يتجاوز الأب ويحاول إزاحته يقول "هارولد بلوم Harold Bloom" إن علاقة أي نص بالنصوص الأخرى ليست علاقة تناصية بالدرجة الأولى فحسب، ولكنه يتصور أنها ذات طبيعة أوديبية أيضا"[4]. فالنص يمكن له التخلي عن نسبه والانتماء الأبوي"يمكن للنص أن يقرأ من غير أن يضمنه أب"[5].

أما جوليا كريستيفا Julia Kristeva التي ترى أن النص هو "ترحال للنصوص وتداخل نصي أين تتقاطع ملفوظات متعددة مجتزأة من نصوص أخرى"[6] حيث

---

[1]- حسن محمد حماد- تداخل النصوص. ص21

[2]- كتابات معاصرة. ص51

[3]- المرجع نفسه. ص50

[4]- حسن محمد حماد- تداخل النصوص. ص99

[5]- كتابات معاصرة. ص51

[6]- حسن محمد حماد. تداخل النصوص. ص24

تتفاعل هذه النصوص وتتصارع وتتشابك لتكون "فضاء دلالي جديد يجسده النص الجديد"[1].

فالنص عندها بوصفه إنتاجية Productivité يلتقي فيه منتج النص وقارئه[2] فالنص ليس محاكاة أو إعادة إنتاج، وإنما هو نقل بطريقة جديدة أو إعادة كتابته بأنظمة مختلفة[3].

أما القارئ عندها فهو الذي يبتكر معاني جديدة حتى وإن كانت غير مقصودة من المنتج، فهذا النص هو نسيج من تداخل نصوص عديدة والقارئ الحاذق هو الذي يتمكن من فك شفراتها وتحليلها انطلاقا من "كفاءته الأدبية والثقافية حيث يعيد بناءها من جديد"[4] فلا يمكن لنا أن نقر باستقلالية النصوص، فهي كل متشابك لا يمكن أن نقول: إن كل نص يعيش في عزله عن نصوص أخرى. "إن أي نص لا يكون مستقلا عن ما كتب، ويحمل بصفة واضحة أو أقل وضوحا بصمات وذاكرة الموروث والعادات"[5] وحركة تداخل النصوص تشمل بعض العلاقات التي تعطي الشكل الدقيق للنصوص المتناصة، وقد وجدت في الأدب الغربي بعض هذه الأشكال الأدبية التي تستدعي الرجوع إليها مثل الأقوال، التلميح، البارودیا*، اللصق، الانتحال[6]. ومنذ الثمانينات يقدم لنا " جنيت" مشروعه النقدي في دراسة حول العلاقات النصية ففي كتابه مدخل إلى جامع النص"1979" يرى أن موضوع البيوطيقا هو معمار النص Architexte ، ثم يعبر عن رأيه بعد ذلك في كتابه "أطراس" Palimpsestes "1982" حيث يرى أن موضوع البوطيقا

[1]- حسن محمد حماد- تداخل النصوص. ص24

[2]- المرجع نفسه- ص26

[3]- Nathalie peigay- gros- introduction a l'intertextualité DUNOD paris 1996 p7

[4]- حسن محمد حماد- تداخل النصوص. ص28

[5]- Nathalie peigay- gros- introduction a l'intertextualité .p7

[6]- المرجع نفسه. ص8

هو التنقل النصي Transtextualité.[1] فالنصوص تخترق بعضها بعضا، والنص يهرب من ذاته إلى نصوص أخرى أو كما يقول في أطراس ص 451 "يرى المرء على الرقعة نفسها إعلاء لنص على آخر، لا تخفيه الرقعة تماما ولكنها تسمح لنا أن نلمحه من خلال شفافيتها".[2]

فالنص يخفي وراءه نصوصا أخرى نستطيع لمحها، لأنه لا يخفيها تماما كما أعطى لهذا المصطلح النقدي أهمية في كتابه "عتبات Seuils" "1987" حيث وسع مفهوم النصوص المصاحبة لتشمل أيضا "النصوص غير المعلن عليها مثل المسودات -المشاريع غير مكتملة للكتاب- مثل المذكرات وخطط الأعمال الأدبية[3].

وقد حدد"جنيت" التناص في خمس مجموعات أكثرها تجريدية هي المعمارية النصية Architextualité أو الميتا نصية Metatextualité وهي العلاقة التي توحد نصا ومع نص آخر دون الحاجة إلى الاستشهاد بجمل منه أو تسميته وكل ذلك يفهم ضمنيا،[4] التوالد النصي Hypertextualité وتعني أن النص اللاحق Hypertexte يكتب النص السابق Hypotexte بطريقة جديدة،[5] يسمى النص الأول "بالنص العيني أو المتعالي أو اللاحق، والثاني بالتحتي أو النص الخفي"[6] التناص Intertexte. وبالنظر إلى "كرستيفا" و"بارت" نجد "جنيت" يضيق من الإطار بالنسبة لهذا المفهوم، حيث يرى أن التناص هو وجود علاقة بين نص ونصوص أخرى سواء كانت ظاهرة أو خفية فهو ليس عنصرا

[1]- حسن محمد حماد- تداخل النصوص. ص 29

*الباروديا Parodie. المحاكات الساخرة.

[2]- حسن محمد حماد- تداخل النصوص. ص26

[3]- المرجع نفسه. ص31

[4]- Nathalie peigay- gros- introduction a l'intertextualité p13

[5]- حسن محمد حماد- تداخل النصوص. ص32 ينظر كذلك Tiphaine Samoyault l intertextualité mémoire de la littérature. Editions NATHAN / ER paris 2001 p19.20 و Nathalie peigay- gros- introduction a l'intertextualitép14

[6]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي "من أجل وعي جديد بالتراث" المركز الثقافي لعربي، المغرب 1992. ص28

مركزيا وأساسيا فهو مجرد علاقة من التواجد بين نصين،[1] ويصنفه إلى ثلاث مجموعات"الاقتباس، التلميح، الانتحال ويعطي مثالا عن ذلك بأشعار Lautréamont"[2] وأخيرا النصوص المصاحبة Paratextualité وهو عبارة عن علاقة حوارية بين نصين وهو أعلى وجوه التفاعلات النصية[3].

وهذه المجموعات الخمس تشمل تعريف كريستيفا للنص "بوصفه حضورا صريحا لنص أدبي داخل نص أدبي آخر"[4] كما تشير إلى المفاهيم العربية مثل "المعارضة والمعارضة الساخرة والسرقة والمناقضة، الاقتباس والتلميح، ائتلاف المعنى مع المعنى"[5] وهذه الفروق بين المنظرين والنقاد في استعمال هذا المصطلح والانفتاح اللامحدود في تحديد مفهومه، إنما يثري ويعمق مدلوله وهذا ما يساعدنا على تحليل النص الأدبي وفهم الطبقات والنسيج المكونة له.

فالنص شبيه بالفكرة التي نادى بها "بارت" "النص بصلة"[6] فهذه الأغشية الرقيقة المتراكمة فوق بعضها هي التي تكون النص والتي بالكاد نكاد نفصلها عن بعضها، وهي تقريبا ما اسماه "دريدا" "Derrida" "طبقات النص" أو الترسبات النصية،[7] التي تستلزم التفكيك للوصول إلى أغوار النص، فقراءتنا للنص ليست عملية تفكيك وهدم فقط، وإنما هي قراءة واعية لفهم النص المصاحبة Paratextualité عند جنيت، أو النص الظاهر phénotexte لـ كريستيفا، إنها عملية صعبة ومعقدة تطلب القراءة الجديرة بالنجاح.

1- Nathalie peigay- gros- introduction a l'intertextualité p13

2- ينظر حسن محمد حماد- تداخل النصوص. ص30 و Nathalie peigay- gros- introduction a l'intertextualité p13,14

3- تداخل النصوص. ص30

4- مجلة فصول. م6 ع4 يوليو، أغسطس، سبتمبر 1986. ص156

5- المرجع نفسه. ص156

6- حسن محمد حماد، تداخل النصوص. ص37

7- المرجع نفسه. ص37

فالنص الذي استوعب كثيرا من النصوص ومارس عليها عملية الإزاحة والإحلال حتى تشكل وفق رؤياه الفكرية والفنية جدير بالقراءة التأويلية الواعية والتي تستدعي الموروث الثقافي والحضاري للقارئ لمعرفة الخلفيات النصية للنص الجديد والعتمات التي تكونه والدلالات التي يعنيها والتي لا يمكن تجاوزها بحال من الأحوال، إنها القراءة التي لا تلغ القارئ ولا تتجاوز الخلفيات الذهنية للمبدع، ويقترح شولز Robert Sholes للقراءة الصحيحة شرطين:

-أن يكون القارئ عارفا بما يسميه "جنيت" معمارية النص Architexte أي سياق النص "داخل الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه".[1]

- توفر المهارة الفنية والثقافية للقارئ،[2] كي يستطيع استحضار العناصر الغائبة، وفهم آليات العلاقات التناصية ومعرفة النصوص الغائبة المخزنة في الذاكرة والتي لها امتداد في التاريخ الثقافي للقارئ.

إذن فهذا الإرث المخزن في باطن المبدع الذي ساهم في تشكيل النص من خلال محاورته لنصوص أخرى وتفاعله معها سواء أكانت سابقة عن زمن الكتابة أم متزامنة، فهو يتجاوز النمطية المألوفة في كثير من الإبداعات، وإلا كانت مجرد محاكاة، فقدرة المؤلف ونباهته تتجلى من خلال تفرده بشكله الفني الجمالي الذي يميزه عن غيره، يوظف أشكالا فنية لغيره، قد تقل وقد تكثر، وينحت ما يخدمه فنيا بمعمار جمالي جديد ومخالف نلمحه ونكشفه من خلال االتناصات، فاصبح النص بذلك وما يثيره من إشكاليات بحاجة إلى "التناص"، لكن لا نذهب بهذا المفهوم إلى أقصى حد مثل ما فعل "فوكو Foucault " الذي "افترض التناص في كل تعبير"[3] وإنما المنهج النقدي المعاصر هو الذي ينادي بضرورته، لأن النص لا ينبت في

[1] - حسن محمد حماد- تداخل النصوص. ص43
[2]- المرجع نفسه. ص44
[3]- مجلة فصول. ص156

الفراغ، وإنما تكون من طبقات عديدة قد تمتد إلى عدة عصور. ودور التناص هو الكشف والحفر لفك شفرات النص والوقوف على دلالته وسياقاته الفنية، وهذه العلاقات يتحسسها القارئ على رأي "ريفتير Michael Rifaterre " سواء كانت سابقة أم لاحقة،[1] فالنص الجديد شبيه بالعنصر المعدني غير الموجود في الطبيعة والذي تكون من انصهار وانفعال عدة عناصر فنحصل على مادة جديدة لها أصول وجذور في الماضي ولها امتداد في الحاضر.

وإذا كان التأثير والتأثر في الأدب المقارن لا يقوم إلا على أساس التباين في اللغة والانتماء وتجاوز الحدود الإقليمية خاصة المدرسة الفرنسية "فهو يهتم بدراسة تأثر الأدب القومي الواحد بالآداب العالمية على أن تكون هناك صلات تاريخية حتى يؤثر أحدهم في الآخر"[2]، التأكيد على وجود صلات تاريخية ولدت التفاعل بين هذه النصوص، ولا تكون المقارنة بين الأدب القومي الواحد وإن كانت بينهم صلات تاريخية، فالموازنة بين حافظ وشوقي أو راسين وفولتير يتخلى عنها مؤرخ الأدب المقارن[3]، وإن كان التناص جاء على أنقاض فكرة التأثير والتأثر فإن مجاله، يتناول النصوص وتداخلها، وتأثيرها في بعضها في الثقافات المتعددة أو في إطار الأدب القومي الواحد، فتخلق النص لا يحدد مجاله، المهم تشكله من خلال تداخله مع عدة نصوص، فيحيلنا التناص على أعماقه وترسباته، يمكن معه قراءة خطابات متعددة كما تقول "كريستيفا".

تبقى الإشارة إلى أن هذه الفروق حول مفهوم التناص لا تحد من فعاليته كمنهج لنقد النصوص وتحليلها وإنما هي تثريها وتقوي من دلالتها.

1- Nathalie peigay- gros- introduction a l'intertextualité p16

2- محمد غنيمي هلال. الأدب المقارن -دار العورة بيروت 1983. ص10-11

3- المرجع نفسه، ص13

مستـويـات التنــاص

عنـد كريستيفا

لقراءة النصوص ومعرفتنا للعلاقات التأويلية للنصوص الغائبة، هناك أنماط تكشف عن هذه العلاقات ومن خلال مصطلح التصحيفية Anagramme والذي يعني "امتصاص نصوص لمعاني متعددة داخل الرسالة الشعرية"[1]، استطاعت Kristiva "بناء خاصية جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية" واضعة بذلك ثلاثة مستويات لفهم علاقات التناص وسياقاتها :

1- النفي الكلي :

وفيه يقوم المبدع بقلب معنى النص المرجعي "الأصلي" مع نفي النصوص عليه. والقارئ الماهر، البارع وحده الذي يستطيع أن يكشف عن هذا التناص، والنصوص الغائبة يُلمحها فقط، لا تكاد تبين، وقد ساقت لنا كريستيفا عن ذلك مقطعا لباسكال Pascal "وأنا أكتب خواطري تتفلت مني أحيانا إلا أن هذا يذكرني بضعفي الذي أسهو عنه طوال الوقت والشيء الذي يلقنني درسا بالقدر الذي يلقنني إياه ضعفي المنسي، ذلك أنني لا أتوق سوى إلى معرفة عدمي"[2]

وهذا لوتريامون Lautréamont يقلب هذا المعنى تماما، نكاد نلمحه حيث يصبح عنده: "حين أكتب خواطري فإنها لا تتفلت مني، هذا الفعل يذكرني بقوتي التي أسهو عنها طوال الوقت، فأنا أتعلم بمقدار ما يتيحه لي فكري المقيد، ولا أتوق إلا إلى معرفة تناقص روحي مع العدم"[3] نلاحظ قلب لدلالة النص الغائب.

النفي المتوازي:

1- جوليا كريستيفا- علم النص. ص78
2 - المرجع نفسه. ص78
3- المرجع نفسه. ص78

حيث يقتبس النص الأصلي معنى جديدا بحيث يحافظ على المعنى المنطقي وبذلك يظل معنى النص المرجعي والنص الموظف هو نفسه،[1] يقول لاروشفوكو Laroche Faucoult : "إنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا"[2].

المقطع نفسه نجده عند لوترىامون مع تحوير بسيط "إنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا"[3].

النفي الجزئي:

عبر امتصاص المبدع للنص المرجعي يقوم بتوظيف بعض المقاطع أو السياقات مع نفي جزء واحد فقط، يقول "باسكال": "نحن نضيع حياتنا فقط لو نتحدث عن ذلك"[4] أما لوترىامون فيقول: "نحن نضيع حياتنا ببهجة، المهم ألا نتحدث عن ذلك قط"[5].

وهكذا نجد أن هذه المستويات التي حددتها كريستيفا تساعد على قراءة النصوص الغائبة وكيفية امتصاص النص الجديد لها وتفاعلها معه، وهذا ما يساعد على تجنب الوقوع في متاهات القراءة المعقدة .

[1] - جوليا كريستيفا- علم النص. ص79

[2] - المرجع نفسه. ص79

[3] - المرجع نفسه. ص79

[4] - نفسه. ص79

[5] - نفسه. ص79

التناص في النقد العربي المعاصر

إذا جئنا إلى نقدنا العربي المعاصر نجد أن مشكلة التعريف بهذا المصطلح وتعدد دلالاته ومفاهيمه في الدراسات النقدية تكمن في أن أغلب الترجمات هي تلخيص لدراسات متفرقة لبعض أصحاب هذه النظرية ومن ذلك بعض التعاريف لهذا المصطلح النقدي والتي لا تخرج عن إطارها الغربي، فهذه الظاهرة اللغوية المعقدة هي بمثابة المحرك، الدافع الذي يدغدغ هذا المخبوء داخل المبدع، فيندفع إلى الخارج، فالتناص كما يرى محمد مفتاح: "بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما"[1] ويتم هذا التناص على مستوى الشكل والمضمون حسب رأيه أو كل واحد على حده ويرى أن للتناص مقاصده ومنها أنه عبارة عن موقف لاستخلاص العبر ومثل ذلك بقصيدة شوقي التي يعارض فيها سينية البحتري "في إيوان كسرى" وإن اشتركا في الوزن والقافية والموضوع فقد اختلفا في المقصد، فوصف البحتري لإيوان كسرى يقصد من ورائه التأسي والتنبؤ بمصير الدولة العباسية، أما شوقي فقد استحضر صورة الأندلس وما آلت إليه وبذلك وصل إلى نتيجة واستخلص أنه لا تنتظم أمور الناس إلا إذا تولاهم من تتوفر فيه الخلال الحميدة.[2] فشوقي لم يكن مجرد مستهلك و ناقل لهذه القصيدة وإنما كانت له لمساته وعبقريته.

وقد استخلص مقومات التناص من عدة تعاريف وخرج بنتيجة هي أن التناص هو:

-فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.

-ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومقاصده.

-محولا لها بتمطيطها وتكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها أو بهدف تعضيدها.

[1] - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري. ص125

[2] - المرجع نفسه. ص132

ومعنى كل ذلك أن التناص هو تعالق - الدخول في علاقة- نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة.[1]

إذن العمل الفني ليس منغزلا وإنما يمكن ربطه بالأعمال الأخرى في شتى الأجناس الأدبية والفنون.

ولعل محمد بنيس كان أكثر دقة في تناول هذا الموضوع ووضع مستوياته، فقد استبدل مصطلح التناص بالتداخل النصي، والنص الحاضر يتحدد وفق نصوص غائبة احتواها النص الجديد وليس معنى ذلك أنه كلاما معادا مكرورا وإنما هو إعادة إنتاج دائمة وبإشكال مختلفة، وتعمل هذه النصوص على تشكل إثبات هذا النص وتشكل دلالته.[2]

ويطلق عليه تارة أخرى مصطلحا مغايرا فيستبدل التناص "بهجرة النص" فهناك نص مهاجر ونص مهاجر إليه، يعني أن هناك نصا تفر إليه مجموعة من النصوص يستوعبها هذا النص المهاجر إليه ويبلورها ويمتصها، فتتعرض لعملية تحول كما يقول محمد بنيس "غير أن هذه النصوص المستعادة في النص تتبع مسار التبدل والتحول، حسب درجة وعي الكاتب بعملية الكتابة ومستوى تأمل الكتابة ذاتها"[3].

فهذه النصوص المهاجرة تتعرض لعملية التغير، عملية كيميائية يحدث عليها النص الجديد، حسب وعي الكاتب ومقدرته الفنية في اللعب، فليس كل مبدع يتأتي له ذلك.

أما" سعيد يقطين" فقد أورد مصطلحين عند دراسته للتناص، التفاعل النصي الخاص يتم على مستوى الجنس الواحد والتفاعل النصي العام يتم بين نصوص

[1] - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري. ص 121

[2] - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية) ط1، دار العودة بيروت 1979. ص251

[3] - محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب. ص85

مختلفة في الجنس والنوع.[1]

فكل هذه الدراسات المقدمة في النقد العربي هي عبارة عن ترجمة أو تلخيص للدراسات الغربية المتفرقة لبعض أصحاب هذه النظرية، وكل هؤلاء النقاد، ينحاز إلى فكرة تداخل النصوص، وأنه لا يمكن الفصل بين الأجناس الأدبية مما يترك مزايا فنية في النصوص، وفي هذا الإطار نجد دراسة للناقد "حاتم الصكر" تحت عنوان "النزعة القصصية في الشعر العربي الحديث" حيث وسع من مفهوم التناص الذي لم يعد في رأيه مجرد وجود أو حياة نص ما في نص آخر بل توسع ليشمل :

-التناص النوعي بين الأنواع الشعرية والنثرية.

-التناص الموضوعي بين مجالات عمل القصيدة وموضوعاتها وكيفيات التناص اللغوي.

-التناص الفني والأسلوبي المستوعب لإمكانات الملحمة والتاريخ.[2]

إذن يمكن أن نجد لهذا المفهوم أسماء وتعريفات كثيرة تختلف باختلاف الناقد المترجم وخلفيته المعرفية وفهمه للمصطلح .

لذا فالدراسات مازالت قائمة حول هذا المصطلح لعلها تصل إلى الجديد في النقد الجمالي على مستوى قراءة النصوص ونقدها وإدخال إجراءات ومقترحات تحليلية .

والنقد العربي مطالب باستيعاب إستراتيجيات التناص ومفاهيمه ومستوياته وأشكاله المتعددة حتى يتمكن من تشكيل أرضية معرفية ونقدية تؤهله للمساهمة في إقامة حوار معرفي معه، سواء لنقض طرحاته ومفاهيمه ومقولاته أو تطوير وإغناء هذه المقولات.

---

1 - سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي الدار البيضاء، المغرب 1992.ص28، 29

2 - موقع الأنترنت.

أنواع التناص

بما أن التناص يلغي مفهوم الحدود بين الأدب والفنون هناك ديناميكية يمارسها الأدب مع مختلف الفنون فيجعلها مفتوحة على بعضها بعض، وفي حقيقة الأمر فقد قسم التناص إلى أنواع متعددة، فهناك من قسمه إلى ثلاثة أنواع حسب المجالات التناصية والعلاقات التي تحققها النصوص المتداخلة مع بعضها.

التناص الذاتي

بما أن لكل مبدع خصوصياته التي تميزه عن غيره ويتفرد بها وحده دون غيره نتبينها من خلال إبداعاته فمما لا شك فيه أن هناك تحاوراً بين إنتاجه يحدث نتيجة حاجة هذه النصوص لبعضها، فالتناص الذاتي هو "العلاقات التي تعقدها نصوص الكاتب بعضها مع بعض الآخر"[1] ومن خلال هذا النمط نقف على تجربة الكاتب هل هي مجرد اجترار لما سبق أن أبدعه، فنصفه بالمستهلك السلبي الذي يقف عند حد دلالاته القديمة ومعانيه الثابتة دون ابتكار أو إحداث الجديد فهي "تجربة سلبية مغلقة تنبع من خلفية نصية محددة وحيدة"[2] أم أنه تجاوز تجربته السابقة إلى كتابة أكثر تفتحا على الخلفيات النصية، نصوص تتحاور و تتفاعل مع كتاباته السابقة "عن طريق استلهامها أو معارضتها أو نقدها"[3] فإعادة إنتاج إنتاجه السابق لا بد أن يقوم على الامتصاص والتذويب سواء لنقض أو لتطوير وإغناء هذه النصوص السابقة.

التناص الداخلي

[1] - حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية. ص45

[2] - المرجع نفسه. ص45

[3] - نفسه.ص45

ومن خلاله يوظف المبدع نصوصا يستنصصها من معاصريه خاصة إذا كانت انطلاقة هؤلاء من خلفية نصية مشتركة.[1] فهو إلقاء وتقاطع النص الحاضر مع نصوص أخرى غير نصوصه "فهذه النصوص التي تكون الخلفية النصية تطفو على سطح النص أو تتجلى على شكل بنيات نصية يستوعبها النص ويوظفها في سعيه إلى إنتاج الدلالة".[2]

وهنا يكون مجال التناص أوسع مما سبق وتقوم إستراتيجية على التحويل والامتصاص والتفاعل النصي.

التناص الخارجي-المفتوح-

وهو أوسع بكثير، يتفاعل النص الواحد ويتداخل مع كم كبير من النصوص "وهو يرتبط بدراسة علاقات النص بنصوص عصر معين أو جنس معين من النصوص"[3] فهو تناص مفتوح ومكثف حيث تتصارع الأجناس وتتفاعل وتتوحد وتتحاور من أجل تشكيل نص جديد وهنا تتجلى القيمة الخاصة للمبدع ودوره الإبداعي في تعميق المضمون الدلالي للنص الذي يقوم بعملية تشرب النصوص والأجناس وتحويلها.

إلا أن هناك من قسمه إلى نوعين أساسيين هما :

التناص الظاهر ويدخل ضمنه الاقتباس والتضمين ويسمى أيضا الاقتباس الواعي أو الشعوري لأن المؤلف يكون على علم به وأنه تعمد ذلك.

[1] - حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية. ص45

[2] - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص السياق) منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء. ص33

[3] - حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية. ص46

والتناص الثاني وهو التناص الشعوري أو تناص الخفاء وفيه يكون المؤلف غير واع بحضور النصوص الأخرى في نصه الجديد ويقوم هذا النوع على الامتصاص والتحويل والتفاعل[1].

وهناك أيضا من يقسم التناص إلى نوعين آخرين وهما :

التناص الداخلي:

وفيه يعيدالمبدع إنتاجه "فقد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فنصوصه يفسر بعضها بعضا"[2] فهو يعيد ما أنتجه فيما سبق، لكن بطريقة جديدة تقوم على التفاعل والتحاور متجاوزا النمطية السابقة.

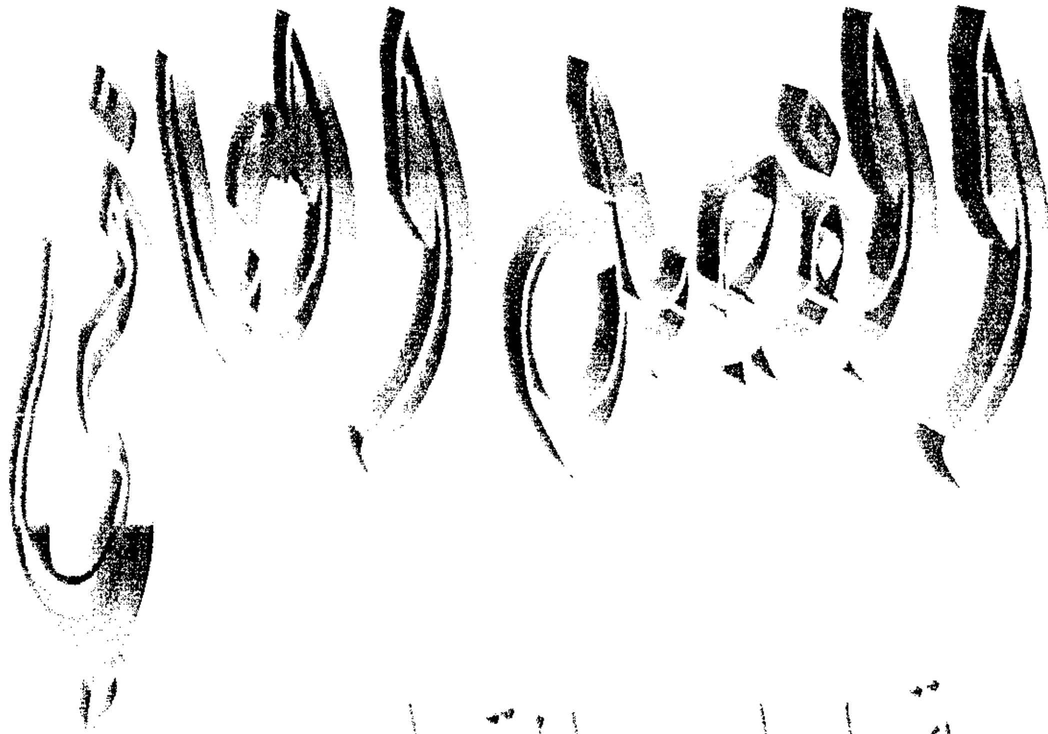
التناص الخارجي :

وفيه ينبغي قراءة النص الحاضر على ضوء ما تقدمه وما عاصره وما تلاه لتلمس ضروب الائتلاف والاختلاف[3]. فالتناص هنا حاصل من التقاء وتقاطع النص الحاضر مع نصوص أخرى في إطار الأجناس الأدبية المختلفة، فيقوم التفاعل النصي هنا على المناقضة والاختلاف أو التطوير وإغناء هذه النصوص.

ولعل التقسيم الذي نرتاح له هو تقسيم التناص إلى داخلي يمتص فيه المبدع نصوصه السابقة ويعيد إنتاجها حيث يتفاعل ويذوب معها، والتناص الخارجي حيث يحاور نصوصًا غيره السابقة والمتزامنة معه، دون التركيز على جنس معين بذاته بحيث يكون مجال التناص مفتوحا على مختلف الأجناس الأدبية والفنون الأخرى.

---

1 - موقع الانترنت.
2 - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري. ص125
3 - المرجع نفسه. ص125



تجليات التناص

التناص الداخلي

التناص الخارجي

مع نجمة

تناص صوفي

تناص مع السيرة الهلالية

نص إيديولوجي

عتبات العنوان

التناص الداخلي :

اشتغل الكاتب على التراكمات النصية الموروثة التي أبدعها فيما سبق، وقد اتكأت رواية الجازية على تناصات داخلية .

فنصوصه شديدة التشابك ويقرأ بعضها وتؤول دلالات بعضها، فالنص مليء بالمقابسات والإشارات التي تثير تساؤلات هذه الصراعات التناصية، وتدفع بالقارئ إلى استحضار النص الغائب، فالنص الجديد عبارة عن "فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة "[1].

فعبر امتصاصه لنصوصه السابقة ومحاورته لها وما تثيره من قضايا اجتماعية وسياسية وصراعات طبقية، ومناصرة الطبقة الكادحة، والدعوة إلى ثورتها وعدم الاستكانة ونبذ البرجوازية والإقطاعية، وهذا ما دعا إليه الخطاب الروائي في السبعينات الذي عبر عن "هموم الفئات والشرائح والطبقات الصاعدة... وإثارة القضايا الاجتماعية السياسية والثقافية، كما تتجسد في الصراع بين البرجوازية المحلية ومؤسساتها الرمزية الموالية والفئات المستضعفة والشغيلة"[2] وبأسلوب مغاير وشخصيات جديدة.

استلهم "ابن هدوقة" مما كتبه بمعيار جمالي مغاير وبناء سردي يتناص ويحاور نصوصه السابقة متأثرا بالتيارات الاجتماعية والإيديولوجية، فأعاد إنتاج نصوصه وتفريغ ذاكرته وبعث ثقافته المخزنة، فقام بعملية هدم لإبداعاته ثم أعاد بناءها، اتحدت وتشابكت أعطت النص الجديد -الجازية والدراويش- فالنصوص الأخرى كما يقول "بارت Parthes ": " تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وأشكال

1- محمد مفتاح . تحليل الخطاب الشعري.ص121

2 - بن جمعة بوشوشة ،الرواية المغاربية وقضية المرجع والتلقي. التبين "ثقافية ابداعية ت/الجاحظية ع 9 .1995 .ص19

ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى"[1]، فالجازية تتناص مع النصوص الغائبة للكاتب :"ريح الجنوب"، "نهاية الأمس"، "بان الصبح" من خلال سرد الواقع الجزائري بكل مستوياته، إن على مستوى النظام السياسي وما يحويه من إيديولوجيا، أو على مستوى العلاقات الاجتماعية بين الأفراد، والجانب الاقتصادي المعيشي لهم، هذا الواقع الذي تركز في الدشرة التي تمثل بؤرة البناء السردي أو هي نموذج مصغر يعكس المجتمع الجزائري الكبير في صراعه الطبقي، وحب الأرض التي أدت إلى تناسل النصوص من بعضها، حيث يوظف الأبناء كرمز للحلول، وكيفية نظر الأباء إلى الأبناء بوصفهم صفقة وحلا لأزماتهم. كلمة قالها عابد بالقاضي "الأبناء هم الحل" [2]الأبناء هم كبش الفداء، هذا ما فعله أيضا لخضر بن الجبايلي رجل الأصالة والوطنية، المتعلق بالجذور يقرر تزويج ابنه "الطيب" بالجازية حتى وإن عارض هذا الأخير "المرة الوحيدة التي خالفته فيها كانت تتعلق بخطبة الجازية ... رجعت في العطلة إلى الدشرة فعرض علي الموضوع، رفضت رفضا قاطعا، واصل حديثه كأنه لم يسمعن... بنت أصل، أبوها شهيد عظيم، أمها امرأة صالحة"[3] ما اكثر خطابها الذين يجدون الحل في الأبناء، الشامبيط أيضا الذي خان الوطن فيما مضى والآن يريد أن يزيل عار الشمبطة بهذا الزواج ساعيا بكل ما أوتي من قوة وأنصار، أن يتم هذا الزواج "الشمبيط يجري ليل نهار يريد خطبتها لابنه الذي يقرأ في أمريكا"[4] فلكل هدف يسعى إلى تحقيقه والوسيلة هي الأبناء دائما، فعابد بلقاضي وحفاظا على مصالحه وأملاكه من خطر الثورة الزراعية يريد أن يزج بابنته - نفيسة- إلى زواج غير متكافئ، زواج ترفضه

[1] - رولان بارت، نظرية النص .ت محمد خير البقاعي، العرب والفكر العالمين مجلة النصوص الفكرية والإبداعية والنقدية ع3 1988 بيروت لبنان.ص 96

[2] - عبد الحميد بن هدوقة. ريح الجنوب. ط5 -د.ذ.ت .ص48

[3] - عبد الحميد هدوقة، الجازية والدراويش. المؤسسة الوطنية للكتاب 1983. ص73

[4] - م. نفسه. ص74

نفيسة "أنا قررت أن تتزوجي وقراري قضاء"[1] فهذا التناص بين الروايتين يقوم على الامتصاص الدلالي ووظيفته تتمثل في نوع من المقايضة في مسألة الزواج، حيث يقدم الأبناء كحل لأسباب وغايات. فيأتي زواج الطيب من الجازية حفاظا على الدشرة من الضياع، في المقابل زواج نفيسة من مالك هو فرصة الإقطاعي للإفلات من الثورة الزراعية، فالتناص يقوم على المفارقة التي تعد من تقنياته حيث اللعب على المتناقضات، المصلحة العامة في مقابل المصلحة الخاصة، حب الوطن من جهة "الخضر بن الجبايلي" وحب الذات الإقطاعية الإمبريالية المتمثلة في بلقاضي والشامبيط، فهذه الشخصيات المتضادة ما بين الخيانة وحب الوطن والوفاء له فابن الجبايلي يرى في ابنه الطيب الرجل المنقذ للجازية -الوطن- في زمن "افتقدت فيه فارس أحلامها ومطمح شبابها وآمالها"[2] وبدأ الجميع يتكالب عليها وكأنها الرجل المريض الذي طمع فيه الجميع، وزواج الطيب منها هو مسؤولية "الزواج من الجازية شيء لابد منه، لك أن تفكر إذا شئت، لكن لا يمكن أن تتهرب من مسؤوليتك، هذا الزواج مسؤولية نحونا ونحو الدشرة"[3] في هذا الزمن الرديء وغياب المنقذ من هذا التدهور وتداعيات الأزمة، صبح الجميع ينظر إليها بعين الطمع فصارت "محط أنظار الطامعين من كل حدب وصوب داخليا وخارجيا بما في ذلك الدراويش"[4] فخيراتها تفيض في جميع الجهات، إذن فالمكان واحد هو الريف الجزائري بأوسع معانيه ومعاناته اليومية، فهذه القطعة من الوطن ما هي إلا عينة صغيرة للوطن الكبير والمواطن، فالرؤى الإيديولوجية بين الشخصيات خلقت التنافر بينهم من الاقتطاعي الاستغلالي، الانتهازي إلى

[1] - ريح الجنوب. ص90
[2] - عثمان بدري. دلالة المقارنة للمكان الروائي عند ابن هدوقة. اللغة والأدب مجلة أكاديمية علمية -معهد اللغة العربية وآدابها جامعة الجزائر -العدد 13،1413هـ، 1998 م.ص67
[3] - الجازية والدراويش. ص74
[4] - اللغة والأدب. ص67

الإمبريالي العميل الذي يسعى لبيع البلاد، إلى الإنسان المواطن الثوري الذي دافع بالأمس ويناصر اليوم مثل "الخضر بن الجبايلي" والمعلم "البشير" في نهاية الأمس الذي هو مبشر لأفكاره الإيديولوجية، ومالك في "ريح الجنوب" ورضا في "بان الصبح" ولعلنا إذا انتقلنا إلى جانب آخر في "الجازية" وهو بناء السد لحفظ المياه وبالتالي هدم الدشرة، بناء السد يتحتم عنه إغراق القرية كما عبر عنه أحد القرويين عند حديثه عن الفرقة السنمائية "جاءوا لتصوير الدشرة قبل أن يغرقها السد"[1] في حين نجد أن الماء في نهاية الأمس يمثل الإنعاش الذي يبعث القرية إلى حياة أفضل مما هي عليه، في المقابل نجد سكان الدشرة في "الجازية" تعلقوا تعلقا جنونيا بدشرتهم "الدشرة هي جنتنا وهي سجننا لا يستطيع أحد أن يخرجنا منها"[2] من جهة أخرى نجد المفارقة في نهاية الأمس "سكان هذه القرية لا تهمهم المدرسة إنهم سوف يرحلون عنها عاجلا أو آجلا"[3] وهذا أحد مستويات التناص عند كريستفا Kristeva وهو النفي الكلي، فالماء كمعادل للحياة "وَجَعَلْنَا مِنَ المَاءِ كل شيءٍ حَيّ"* دونه تنعدم الاستمرارية والبقاء، نجده في الجازية يحيل إلى الفناء، الغرق، لأن بناء السد حتما يؤدي إلى خراب الدشرة، إلى ترحيلها إلى الهاوية حيث الموت الفعلي " مشروع السد المقترح فاسد من الأساس، المياه التي يمكن تجميعها قليلة لأنها تغور في الصخور إلى أعماق لا يعرف أحد مداها... وفضلا عن ذلك فهو يقطع الطريق الوحيد الموصل إلى الدشرة أو أراضيها... التي تدر أرباحا أكثر مما يدره السد"[4] وهذا بناء على تقرير الطالب الأحمر، حتى الأرض المراد بناء القرية الجديدة عليها غير صالحة "الأرض التي بنيت عليها

1 ـ الجازية والدراويش. ص108

2 نفسه. ص117

3 ـ عبد الحميد هدوقة، نهاية الأمس.الشركة الوطنية للتوزيع الجزائر. ط1978/2. ص 6

* سورة الأنبياء. الآية 30

4 ـ الجازية والدراويش. ص186

غير صالحة تماما... وأن موقعها عرضة للهزات العنيفة"[1] فالشمبيط معادل لموت الدشرة وخرابها، وفي نهاية الأمس نجد احتكار الإقطاعي "ابن الصخري" للمياه وحجزها من جهة، ومن جهة أخرى المعلم بشير الذي يأمل إلى تحرير هذا الواقع بما في ذلك الماء، فالصراع قائم بين قوى الشر - ابن الصخري ، الشامبيط- وقوى الخير -لخضر بن الجبايلي، المعلم- وهذه الأخيرة تسعى لزعزعة الإقطاعية والاستغلال والاحتكار و هذا هو ميثاق الثورة الجزائرية، فهذا التداخل الدلالي بين الجازية ونهاية الأمس علامة على إرادة التغيير لهذا المجتمع من جهة وكبح مطامع العملاء وأذناب الخارج من جهة أخرى، فابن الصخري المحتكر للماء الذي هو معادل للخصب والنماء والاستمرارية والبقاء، فهذا الإقطاعي معرقل لنماء القرية "إن كل شيء يمكن التغلب عليه أما نقل الماء فسيثير حربا حقيقية، لن يرضى ابن الصخري ولا ابنه"[2] فتجمع الماء في خزان في غير صالحة كما يرى هو" لقد دلت الدراسات... أن معظم ماء العين غائر وضائع وأن الحفر عن منابعه وتجميعه في خزانات سيسقي ضعف ما تملكونه من بساتين"[3] وابن الصخري يقابله الشامبيط هذا الذي خان في الماضي ومازال يخدم المصالح الإمبريالية باعتباره عميلا لأمريكا والغرب، ومن أجل مصالح هذا الأخير يريد بناء سد غير صالح تماما، إذن فالمعركة قائمة دائما، الصراع بين الخير والشر، وهذا التداخل بين النصين يحيلنا على الصراعات الموجودة في مجتمعنا ووجود هذه الطبقة الاستغلالية التي استفحلت فيها الخيانة فباتت تنخر في خيرات البلاد وتوجه الأطماع الأجنبية إليها، في حين تداخل شخصية "البشير" رجل الإصلاح والتغيير والطامح لحياة أفضل لهذا الشعب، حياة لا وجود فيها للطبقية مع شخصية الطلب الأحمر إلى حد بعيد

[1] - الجازية والدراويش. ص186
[2] - نهاية الأمس. ص143
[3] - نفسه. ص194

من حيث الأفكار الإيديولوجية والانتماء السياسي، فالأحمر يدخل في حوار مع المعلم، فالبشير في نظر ابن الصخري شيوعي "إنه إما أن يكون شيوعيا فوضويا... من هذه الشرذمة التي تنخر عظام المدن "[1]من جهة أخرى يتهمه إمام القرية بالإلحاد انطلاقا من قول المعلم له "إن الدين لله"[2] وهذه مقولة شيوعية تنفي الدين عن البشر "ليس في قريتنا إلا شخص واحد معروف بعدائه للمسجد"[3] وهذا الأحمر في الجازية لا يبتعد كثيرا في أهدافه عن المعلم فهو يؤكد دائما إيديولوجيته "الأحمر هو اسمي هو لوني هو أحلامي"[4] هو كذلك جاء من أجل التغيير، جاء لاستشراف مستقبل أفضل "لكن الطلبة لم يكن... بقدر ما كان يهمهم انتقالهم من الماضي إلى المستقبل هذا ما قالوه في عدة مناسبات، خاصة الأحمر صاحب الحلم الأحمر"[4] وهذا ما ترفضه الدشرة -الأحمر وأفكاره- فكلاهما مرتبط بهذا الواقع ويطمح لتغييره وما ينبغي أن يكون عليه، لأن الانتماء الإيديولوجي هو الذي يوجه الأشخاص، فالإيديولوجيا والتي هي "نسق مترابط من المقولات التي تفسر الواقع المعيشي وتنطوي في الوقت نفسه على صياغة مستقبلية لما ينبغي أن يكون عليه هذا الواقع "[5] فهذا التناص الإيديولوجي بين المعلم البشير والطالب الأحمر تلاقح وكشف لنا الامتداد التاريخي لهذه الأفكار التي آمن بها كل منهما، وهذا الاقتباس الفكري لشخصية المعلم انطبق على شخصية الطالب الأحمر. والملفت للنظر أن الأحمر ترفضه "الجازية" التي هي رمز للوطن وبالتالي يلاقي حتفه، وهذا يحيلنا إلى زمن كتابة الرواية -أواخر السبعينات وبداية الثمانينات- وهي فترة احتضار

---

[1] - نهاية الأمس. ص176

[2] - م.ن. ص59

[3] - نفسه. ص207.208

[4] - الجازية والدراويش. ص66

[4] - م. نفسه. ص58

[5] - فاضل تامر. اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث. المركز الثقافي العربي-لبنان-ط1، 1974 .ص135

النظام الاشتراكي في الجزائر والتراجع عن التوجهات السابقة، والبحث عن البديل، عن نظام يليق، نظام سياسي واقتصادي يساير التوجه الليبرالي الجديد، والأحمر بمشاريعه أثار سخط الدشرة "الناس ينتظرون مشاريع خضراء هو جاءهم بمشاريع حمراء! قال لهم لا تغتروا بالخضرة، إن مثلث الربيع فلن تمثل النضج بحال"[1] فهذه الثقافة الإيديولوجية جعلت البشير والأحمر يتشابهان في الأفكار المستقبلية بالرغم من أن البشير جاء في بداية تطبيق الاشتراكية في الجزائر، وهذا ما مكن من تفوقه على سكان القرية برغم المكائد المدبرة ضده.

وإذا انتقلنا إلى جانب آخر وهو التطوع الطلابي في الجازية الذي يثير قضية الثورة الزراعية وبالتالي تناص الجازية مع ريح الجنوب، نهاية الأمس من خلال الحديث عن الاستصلاح الزراعي والتوزيع العادل للأراضي وإلغاء الملكية الخاصة تحت شعار "الأرض لمن يخدمها"[2] والعمليات التطوعية لخدمة الأرض وتوعية الناس "جاء من المدينة جماعة من الناس زعموا أنهم جاءوا لمساعدة الناس"[3] وهي جماعة الطلبة رفقة الأحمر، فالعمليات التطوعية التي عرفت إبان الثورة الاشتراكية تحاور الثورة الزراعية وتتداخل مع ميثاقها، ومن هنا تتعالق مع بان الصبح أين نجد رضا الطالب الجامعي المثقف ذو الاتجاه الاشتراكي ومنظم العمليات التطوعية الطلابية، تقول ابنة عمه نعيمة: "علمت منذ مدة أنه أحد الذين يسهرون على تنظيم التطوع الطلابي"[4] وهذا التطوع الطلابي من ركائز الاشتراكية التي توجه أبطال روايات ابن هدوقة ومن هنا يتجلى الانتماء

[1] - الجازية والدراويش. ص21
[2] - سنة 1971 تمت المصادقة على قانون الثورة الزراعة.
[3] - الجازية والدراويش. ص33
[4] - عبد الحميد بن هدوقة. بان الصبح. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1980 .ص170

الإيديولوجي والصراع بين طبقات الشعب "إن الصراع الحقيقي هو بين الرجعية والتقدمية، بين الإقطاعيين والبرجوازيين ومن والاهم وبين الاشتراكيين "[1]

فهذا الانتصار للاشتراكية في "بان الصبح" يعانق مشاريع الأحمر وخرجات الطلبة التطوعية بقيادته وهذا اقتباس لشخصية "رضا" في "بان الصبح" الذي كان يدعو هو الآخر إلى التغيير، إلى القضاء على خلفيات الماضي واستشراف المستقبل "رضا بمفرده الذي يشكل الجانب المشرق... الذي ينظر إلى المستقبل، أكثر مما ينظر إلى شيء آخر"[2]، إذن أزمة الجزائر من خلال هذه الشخصيات -الأحمر، رضا، المعلم، مالك- هي أزمة انتماء إيديولوجيي، وأصبحت هذه الإيديولوجيا -الاشتراكية- تشكل الهوية الوطنية.

فثقافة الكاتب جعلت هذه النصوص تتناسل ويولد بعضها بعضا، حيث جاءت "الجازية" متفردة عما سبقها، لها عبقريتها الخاصة ودلالتها التي تميزها، فهذه المرأة الحقيقة، الأسطورة المرأة الحلم "أتدري أي شيء هي الجازية بالنسبة للدشرة؟ هي الحلم الذي يبيت كل ليلة في فراش كل راع وكل فلاح وكل درويش هي العروق الماضية، هي الثمار التي ستولد "[3]، ابنة شهيد أبوها يمثل أسطورة بمفرده "أبوها لم يعد من الحرب، رفاقه قالوا قتل بألف بندقية! لم يكن شخصا كان شعبا... لم يدفن في الأرض دفن في حناجر الطيور"[4] بهذه الرموز يحلق بنا في أفق خيالي، يعظم الرجل ويسمو به إلى الأسطورة، شجاعته جعلت منه الرجل الأسطورة الذي حير الاستعمار "طوقته فرقة عسكرية... كانوا ألف عسكري"[5]

---

[1] - بان الصبح. ص141
[2] - م.نفسه. ص169
[3] - الجازية والدراويش. ص172
[4] - م.نفسه. ص24
[5] - نفسه. ص154

ومنعوا دفنه حتى أكلته الطيور، ووعي سكان القرية بعظمة الرجل وتقديرهم له جعلهم يستنكرون ذلك وحز في نفسهم القول عن رجل عظيم أكلته الطيور فقالوا: "دفن في حناجر الطيور"[1] وهكذا نجد هذه الدلالة مقتبسة من "نهاية الأمس" فالمستعمر يمنع دائما دفن أبطال الجزائر، أينما كانوا ومهما تكن صفتهم نكاية بهم، تعذيبهم أحياء، وإذلالهم وهم أموات، والإساءة إلى بطولاتهم، بتركهم في العراء، تحوم حولهم أكلة الجيفة حتى يشفوا حقدهم وكرههم لكل جزائري يرفض الخيانة والاستكانة، هذا ما فعلوه كذلك مع الشيخ حمودة حين أطاح بمجموعة عسكرية عاثت فسادا في القرية ودنست شرف ابنه، وشرف كل وطني يحمل ذرة من الغيرة على وطنه "يحرم دفن الشيخ حمودة و الاقتراب منه وكل من يفعل ذلك يقتل رميا بالرصاص"[2] رغم أن بطولته -حمودة- كانت انتقامية للشرف في حين أن والد الجازية كان بطلا ثائرا على الاستعمار بكل توجهاته.

من جهة أخرى نجد تداخل وتناسل حتى الشخصيات الثانوية، أعادها إلينا في قالب جديد، الرعاة في الجازية أوجدهم من قبل في نهاية الأمس، ريح الجنوب لهم مميزاتهم الخاصة، غير أن رعاة الجازية اختلفوا عن سابقيهم وتميزوا، إنها التجربة الجديدة التي مارسها المبدع وحاول تطويرها، فشاركوا هم أيضا في مأساة الجازية وفي أسطورة حبها عبر فضاء مخصص لها، وفاعلة في توهج أحداث الرواية فراعي السبعة يحيل على راعي عابد بلقاضي في رواية "ريح الجنوب"، راعي السبعة أحب هو أيضا الجازية وشاركه الرعاة في ذلك، حب له ميزته، إنه حب المكافح المكد الذي يتعب من اجل إعلاء وإرضاء الجازية، فالرعاة هم أيضا أحبوها بطريقتهم ويعرفون قيمتها وأهميتها يقول راعي السبعة في حواره مع الطايد

---

[1] - الجازية والدراويش. ص158

[2] - نهاية الأمس.ص99

"من لا يعرف قيمة الجازية لا يعرف شيئا!... الجازية أكثر من امرأة"[1] فصورة الجازية لها مكانتها في قلب الرعاة، إنها الوطن الذي هام به كل واحد بطريقته حتى الرعاة "أحس عايد في عزف الراعي حرقة متيم... وقال في نفسه : " لعله هو أيضا مغرم بالجازية لكن من ذا لا يحبها؟ قالوا أنها أخذت من الناس عقولهم ومشاعرهم "[2] إذن حتى الراعي شارك في سرد تاريخ الجازية، و في إعطاء أبعاد الأزمة وتحليل وقائعها وملابساتها، أزمة الجازية مع الأحمر، حكى الراعي لعايد عن علاقة الجازية بالطالب الأحمر قال : " منذ أن رأته التهمته بعينها وبكل أجزاء جسمها! قالت له فضني مرة واحدة لا تتردد، اللؤلؤة لا تتصيد باللمس والهمس! فضني وارتحل إن شئت، بذرتك سوف أخصبها مهما كانت الزوابع وأضمن لأحلامك أن تبقى حية... واحتضنته ورمته على الأرض وارتمت عليه، ولما فارقته كان فاقد الأنفاس والحواس"[3] فراعي السبعة يتميز عن الراعي في ريح الجنوب فشارك في فهم آليات الأزمة وتأويلها حسب إيديولوجيته في حين شخصية الراعي رابح تقوم على خصوصية ثقافية بسيطة، هو أيضا طمحت نفسه إلى نفيسة ابنة سيده وولي نعمته، فالرجلان أحبا لكنه حب غير متكافئ، الأول أحب الجازية ولم يصرح بذلك وإنما نلمس عشقه لها من خلال أحاديثه مع عايد، والثاني أحب نفيسة وظنها تبادله ذلك، وحبه حب مادي، جنسي يقول: "هي تود شيئا آخر وتتظاهر بإرسال الرسالة، ظنتني غبيا لا أفهم ما تريد!... المرأة هي المرأة، سواء عاشت بالجزائر أم بالبادية... لكنها جميلة! لم أدر أبدا أنها جميلة إلى هذه الدرجة"[4] توهم الراعي الساذج أنها تريد إشباع رغباتها وشهواتها، تفكيره جنسي بحت لا يتعدى مستوى فضاء مملكته -هو وأغنامه- "فهم من رجائها إياه أن يذهب برسالتها

[1] - الجازية والدراويش. ص35

[2] - م. نفسه.ص39

[3] - نفسه .ص98

[4] - ريح الجنوب ص 96

إلى البريد فهما ضالا، حرارة الغريزة الجنسية الطاغية في شرايينه فتحت في تصوره نافذة إلى الممتع من الخيالات واللذيذ من الأحلام "[1].

أول كلام نفيسة وما طلبته منه شيئا آخر، شيء غريزي جنسي، شهوة عارمة أحس بها فجأة وأيقظت رجولته وهو يتحدث إليها، وهو ما شجعه للتسلل ليلا إلى غرفتها "كانت نفيسة نائمة نوما عميقا، لم يوقظها فتح الباب ولا غلقه، ولا فتح النافذة، والواقع أن رابح كان في حركاته حذرا إلى أقصى حد، لم تكن الغرفة مضيئة ولا مظلمة... رأى رابح السرير الذي تنام فوقه نفيسة، فاقترب منه فإذا هي عارية!... وأحس أن كل خلايا جهازه العصبي بدأت تشتغل، لأول مرة في حياته يرى فتاة عارية! كم هي جميلة! جميلة كالشهد! بداله أن يرتمي عليها... اقترب من السرير ... وضع يده على فمها فإذا هي تقفز مذعورة! فقال لها بلطف!

لا تخافي أنا رابح! لا تخافي أنا رابح! لا تخافي...

جذبت بأقصى ما استطاعت من سرعة غطاءها بيد ودفعته عنها بأخرى...

وقالت في اختناق: أخرج يا مجرم.

فرد عليها مذهولا: أنا رابح الراعي لا تخافي..

فكررت قائلة بسخط ومرارة: أخرج من هنا أيها المجرم، أيها القذر، أيها الراعي القذر "[2]

المقاربة بين الراعيين تقوم على التفاعل والمفارقة، راعي السبعة عشق الجازية وشارك في تأويل أزمتها وتحليل عميق لها، أما راعي عابد بن القاضي فتفكيره ساذج يقوم على تأويل الأشياء جنسيا فكره يقوم على شهوته الحيوانية، وإن كانا يشتركان في عزف الألحان العذبة التي ينسجان من خلالها أفراح وأشجان جاءت عبر الأزمنة والعصور "نسف الراعي في الناي وبصق على أصابعه ومررها

[1] - ريح الجنوب. ص99

[2] - م. نفسه.ص107، 108

بثقب الناي، ثم أخذ يعزف في لحن قديم جاء من أقصى الزمان، تناقلته الأجيال واحدا بعد الآخر، كل جيل أفرغ فيه أتراحه وأفراحه حتى صار لحنا امتزج فيه الشوق إلى النعيم بالشكوى من العذاب... أحس عايد في عزف الراعي حرقة متيم..."[1] لحن متميز كتميز عازفه يحمل دلالات المحب، ورمز من رموز المعاناة والأسى، وهذا ناي رابح يعزف ألحانا متشابهة "وكانت منذ أن فتحت النافذة وهي تسمع أنغام نايٍ حزينة متقطعة آتية من بعيد، أفرغ فيها صاحبها كل ما يفيض به قلبه من حنان ووحدة وأشواق، أنغاما صافية عذبة كأشعة القمر"[2] إنهما متيمان، ألحان تتبدى فيها هذه الحرقة، حرقة المحب المتيم، وإن كانت أكثر حدة عند رابح "وأخذ نايه وبدأ يعزف بصوت منخفض، لحنا لحزنه ولحنا لحبه هذا الغريب! وكلما مرت اللحظات ازدادت ألحان نايه ارتفاعا وكانت أحيان ترق حتى تصير هي الحزن نفسه، وأحيانا ترتفع فتشتد فتعنف فإذا هي الثورة على حياته وحالته"[3] إذن فالشخصيات الثانوية يقرأ ويفسر بعضها، شديدة التشابك هي إعادة إنتاج مستمرة، ولكن بأشكال مختلفة.

حجيلة أيضا تتفاعل وتتداخل مع نفيسة ودليلة في المواقف، حجيلة التي ترفض أن تعيد حياة أمها ونفيسة أيضا: "أقبلت حجيلة تحمل في يدها فنجانا من القهوة وقالت لي : "سمعت ما قال لك أبي، لا تهتم كثيرا بحديثه، هو يريد منا أن تعيد أنت حياته وأعيد أنا حياة أمي! أن أحيا حياتي ولو كانت سوداء، ماذا يستطيع أن يفعل؟ يقتلني! أفضل ذلك على حياة لا أريدها"[4] حجيلة الفتاة القروية تتحدى إرادة والدها وترفض العيش في دشرة لا تمت بأي صلة للحياة، في الجانب الآخر تقف نفيسة الطالبة المثقفة الواعية الموقف نفسه لكنها لم تكن جريئة مثل حجيلة

[1] - الجازية والدراويش. ص38، 39
[2] - ريح الجنوب.ص 13
[3] - م.نفسه. ص 102، 103
[4] - الجازية والدراويش.ص149

وتصرح برفضها لهذه الحياة البدائية التي تمتد إلى قرون سحيقة: "إن الحياة التي تحياها الآن بين أهلها لا تختلف عما قرأته بخصوص عصور ما قبل التاريخ! "أنظر إلى أمي وأعمل مثل ما تعمل!... مسكينة هذه العجوز الطيبة! إنها لا تدري أني لا أريد أن أكون مثل أمي..."[1] إنها الثورة التي تتأجج داخل هذه النفوس القروية التي ترفض هذه الحياة الساذجة التي لم يشاركوا في صنعها.

حجيلة أيضا هي دليلة في بعض مواقفها، والتي تريد تفجير الدشرة فهي تؤيد الطالب الأحمر في مشاريعه وأفكاره قال لها الطالب الأحمر يوما: "أنت النموذج الأمثل للهدم، وأخوك النموذج الكامل للصيانة"[2] حجيلة تبحث عن التغيير، فهي ملمح من ملامح المواطن البسيط الذي مل الرتابة ويبحث عن حياة أخرى، يكون طرفا في صنع قراراتها، فهي الضحية التي تمارس عليها أشكال الرضوخ، دون قناعة قال الأحمر: "بيتكم لا يمكن أن تجتمع فيه كل هذه النقائض لابد من تفجيره!" أختي راقها التعبير قالت مؤيدة: "ينفجر كل شيء المساكن الحيوانات، السكان، العين، الصفصاف، الجامع، الجبل... كل شيء! وتعلو نار حمراء تحمر منها الأفاق المحيطة بنا، ويرى لهبها من آلاف الأميال! حتى يعلم الناس في كل مكان أنه وقع هنا انفجار ضخم لم تعرفه الدنيا! ما أجمل أن ترى العين ذلك!"قلت لها: ستكونين أول أجزاء تلك النار! لم تخجل مني ولم تتردد قالت ولم لا "[3]

هذه الأفكار أيضا نجدها عند دليلة في "بان الصبح" الطالبة الجامعية المتحررة المنغمسة في الملذات اللاأخلاقية إلى درجة الوقوع في الرذيلة هذا الانحراف الذي يرفضه والدها الشيخ علاوة البرجوازي الصغير، المحافظ، رمز رجل الدين والأخلاق، الذي يريد أن يكون أي رجل في العاصمة يمثل البرجوازية، إلا أن

[1] - ريح الجنوب. ص33
[2] - الجازية والدراويش.ص 13
[3] - م.نفسه. ص135، 136

يكون نفسه، فدليلة بوقوعها الاختياري في الفاحشة وتمردها الخفي تتفرد بشخصيتها، فتحيا بشخصيتين: "أنا أحيا حياتين، أو إذا شئت أحيا بشخصيتين، شخصية من تصميم أهلي، وأبي على الخصوص وشخصية من تصميمي أنا، ولست سعيدة لا بالأولى ولا بالثانية ولست أجد نفسي لا في هذه ولا في تلك"[1] شخصيات محطمة، مهزوزة، تبحث عن أشياء تفجرها، لتقضي على التيهان والمأساة. التي تعانيها، ودليلة تريد تفجير كل شيء حتى الدار التي تقطنها والتي تعكس وضعية الجزائر بانتماءاتها، بصراعها الطبقي: "أنا أيضا سأغادر هذه الدار هذه الدار ينبغي أن تتفجر لتدع المكان إلى قيام دار أخرى أكثر ملاءمة للحياة"[2] تفجير الدار يعني القضاء على البرجوازية، على الأصالة المتمثلة في والدها، ووضع حد للقيم التي يتكئ عليها المجتمع، وقيام إيديولوجية جديدة يؤمن بها رضا نعيمة وجل الشعب الجزائري.

حتى الفضاء المكاني يتشابه ويتداخل وهو الريف في معظم الروايات، ريح الجنوب، نهاية الأمس، الجازية والدراويش، وإن كان ريف هذه الأخيرة متميزا كتميز الجازية، فالدشرة يؤمها كثير من الزوار لزيارة الجامع والدعاء عند أضرحة الأولياء السبعة، بالرغم من التواء طرقها ووقوعها على هاوية المخاطر والتي لا ترمز إلا للموت ورغم ذلك فهي لوحة أبدعها فنان محترف وعلامة من علامات الجمال وهذا عايد يصف هذا الجمال الريفي: "عين جارية أشجار من كل نوع، صفصاف يتحدى الهاوية! الدشرة وجنتها تحيى في الربيع رغم الصيف الصائف! مناظر الجبل ملأت نفس المهاجر غبطة، الحياة هنا لم يفقدها بتولتها محرك ولا آلة ما تزال على حقيقتها الأولى... فكر العايد وهو ينظر إلى مختلف الجهات المحاذية للدشرة والعين، أن كل شيء هنا ما زال يحيا في طفولته الأولى...

[1] - بان الصبح. ص192
[2] - م.نفسه .ص256

الصفصاف شامخ الرأس إلى السماء وهو على الهاوية! العين تجري رقراقة وهي تسيل إلى الأرض صلد جلمد! الطريق بين الدشرة والعين ليست طويلة لكن أشواك العليق والعوسج تكتنفها من الجانبين"[1].

في حين أن المعمار الريفي في "ريح الجنوب" يثير الاشمئزاز والقلق حتى من أبنائها خاصة نفيسة: "أكاد أتفجر في هذه الصحراء! وفاضت عيناها بالدموع وأردفت قائلة: "كل الطلبة يفرحون بعطلتهم أما أنا فعطلتي أقضيها في منفى..."[2] فالبناء المعماري يؤدي إلى الرتابة والملل وقد "خضع المعمار القروي في روايتي "ريح الجنوب" و"نهاية الأمس" إلى البيئة المحلية من حيث المواد الطبيعية وأساليب البناء... وقد فرضت هذه البيئة المعمارية على نفيسة أسلوبا خاصا في العيش قائمة على الرتابة والتقليص من حريتها"[3] فهذه البيئة الريفية لعبت دورا في تكوين شخصية نفيسة والتي أدت إلى النفور منها، بالرغم من إشراف القرية على بساتين تساعد على تحبيب القرية إلى النفوس "في الواقع هذه البساتين عبارة عن بعض أشجار الفواكه كالتين والمشمش والخوخ والكروم وشجر الدفلى النابت على حفافي مجرى الماء... وهذه البساتين ممتدة من أعلى إلى أسفل على طول مسافة حوالي كيلومترين، أي إلى منتهى ما يصل إليه الماء"[4]، فنصوص ابن هدوقة شديدة التداخل، فخلفيته الثقافية واستعابه لإنتاجه الغائب أهلته إلى إقامة حوار بينها حتى مع الطبيعة عندما تثور وتغضب على شخصيات رواياته، ففي "ريح الجنوب" إذا هبت فإنها تقضي على الزرع والضرع وتصبح الدشرة بعد هذه الأحداث العاصفة خراب حتى القنابل لا يمكن أن يكون مفعولها أقوى على هذه القرية مما تتركه الريح "أظن أن القنابل الذرية التي يتحدثون عنها لا تستطيع أن

---

[1] - الجازية والدراويش. ص39، 40
[2] - ريح الجنوب. ص10
[3] - عبد الحميد بوسماحة. الموروث الشعبي في روايات ابن هدوقة. اللغة والأدب. ص204
[4] - ريح الجنوب. ص102

تجعل مكانا أشد خرابا من هذه القرية"[1] فضاء مكاني مشحون بالقلق بالخراب، بانعدام مقومات الحياة، الإنسان هنا يصارع هذه الطبيعة القاسية ليحيا فقط دون رسم أهداف وآمال باستثناء مالك، وتأتي الريح لتقضي على هذه الحياة ، "ووصلت الازّات الأولى من ريح الجنوب "القبلي" في عنف فأطفأت قناديل البترول... حياة الفلاح هنا متحالفة ضدها الطبيعة وبعض الملاك وأشد الكوارث الطبيعية هنا الجفاف، السيل والقبلي..."[2] ليس للإنسان دخل في غضب الطبيعة وثورتها ضده المهم أنه يدفع ثمن ذلك "أصبحت القرية كئيبة حزينة تغطي سماءها زوابع الغبار وتتصارع في جنباتها رياح هوج فإذا هي شهباء لهباء، يستعر فيها الحر استعارا وأصبحت الوجوه يجللها الغبار فإذا هي تبدو دكناء قائظة، وأصبح الذين يملكون شيئا حيارى مما حل بفلاحاتهم من خسائر والذين لا يملكون أي شيء صرعى من أزيز القبلي"[3] إنه المصير المفجع الذي ينتظر السكان كلما هبت ريح القبلي، بالمقابل نجد في الجازية والدرويش أن الطبيعة إذا غضبت على الدشرة فذاك يعني أن للإنسان يد في هذه الثورة مثلما حدث عندما راقص الأحمر الجازية أثناء الزردة "علت صيحات الدراويش رهيبة تطلب المناجل اللحظة جد عظيمة، وجد خطيرة، الجازية أتت للحضرة الأمر جد عظيم!.

الطبيعة رأت أن تشارك بإعطاء الجو بعدا دراميا رهيبا انطلق رعد مع صيحات الدراويش رددت صداه الدراويش! الليلة ينتقم الأولياء من الطلبة أو تنتقم الجازية من الرعاة والدراويش أو يحدث أمر له ما بعده أو تحل الساعة"[4] إنها عاصفة التغيير التي هبت على الدشرة مع مجيء الأحمر بأفكاره الحمراء لحظات رهيبة تمر بها الدشرة، دخول الجازية الحضرة ورقصها مع هذا الغريب، يعني وقوع

[1] - ريح الجنوب. ص 8
[2] - م. نفسه. ص190
[3] - نفسه. ص190
[4] - الجازية والدراويش. ص87

الكارثة إنها القيامة "جرها الأحمر إلى الرحبة وسط الدراويش... قدم لها منجلا محمى فلعقته راقصها فراقصته... رقصهما يتخذ حركات غريبة لم تر القرية مثله قط! ينهمر المطر!... عيون ثرارة تتفتح في السماء فجأة! يتخلل دفقات المطر برد ضخم... علت الصراخات والنداءات... الأرض ابيضت بالبرد! نسي الناس أنفسهم وراحوا يفكرون في الكارثة التي حلت بهم! الفلائح والغلال قضت عليها العاصفة!... لاشك أن الأولياء غضبوا على الدشرة التي قبلت هذه الإهانة من غريب"[1].

غضب الطبيعة له أبعاد رمزية هو محاولة الدخول في نظام يرفضه جل السكان، إنه التحدي الذي لم يقبله لا السكان ولا الطبيعة.

كما أن هبوب ريح الجنوب يعطينا بعدا آخر هو ريح التغيير التي يريدها مالك مثل الأحمر، هذه الريح التي هبت بالأمس إبان الثورة فقضت على عابد بن القاضي وعلى الشامبيط واليوم تريد القضاء على هذه المخلفات الاستعمارية التي تقوم على إيديولوجية نفعية، إذن فهذه النصوص الغائبة تحاورت وتداخلت في "النص الجديد "الجازية والدراويش" حيث رصد مظاهر الصراعات التي عاشها ومازال الشعب الجزائري، استنصص من هذه النصوص الإيديولوجيات المختلفة للطبقات المكونة للوطن والصراعات التي أوصلت الجازية إلى الأزمات التي تعيشها حاليا، فالجازية والدراويش ما هي إلا صورة لثقافة الكاتب وانتاجه السابق ولكن بتقنية يغلب عليها خيال أسطوري، يجسد الجازية الوطن وتميزها بالبحث عن أسباب الأزمة والصراعات القائمة وتجلياتها الراهنة والكشف عن المشاهد المأساوية التي عاشتها الجازية ومازالت تعاني منها.

[1] - الجازية والدراويش. ص91، 92

التناص الخارجي

تنـاص مع نجمة

الخطاب الأدبي باب مفتوح على كل الثقافات، تتلاقح وتتناسل فتتولد فسيفساء جميلة هي نتاج التفاعل والتعالق بين مختلف النصوص، فلا غرابة أن يستوعب أديب جزائري -ابن هدوقة- نجمة "كاتب ياسين" حتى وان اختلفت لغة الكتابة، هذه الرواية التي ما تزال تشد اهتمام الدارسين "وظلت على مر السنين تمثل قمة العطاء بالنسبة لكاتبها نفسه وللكتاب الجزائريين الآخرين"[1] فهذا النموذج الذي يعد من المنجزات السردية الفريدة المكتوبة بلغة الآخر وجدت من يخترقها ويعيد قراءتها ويستنفذ قلقها، لكن بعبقرية جديدة ورؤية إيجابية، وليس مجرد إعادة إنتاج وهنا تتجلى قدرة "ابن هدوقة" في استنصاص "نجمة" فالنجمتان "الجازية" و"نجمة" ليستا إلا رمزا للجزائر، جزائر ما قبل الاستقلال، والتطلع إلى غد أفضل، وجزائر ما بعده وزمن الإقبال على الأزمة، والكشف عن خلفيات الصراعات الموجودة وتعقداتها، "فالجازية" مستلهمة من "نجمة" امتصها وحاورها الكاتب وجعلها على حد تعبير محمد مفتاح "من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومقاصده"[2] فأحيا بذلك النص الغائب ولم يلغه، فهناك تقارب دلالي وإشاري بين النجمتين وأول هذا التقارب هو اختيار الاسمين لبطلتي الروايتين "الجازية" و"نجمة" وإن كانت الجازية تعني كمال الصفات والإحالة إلى الجازية الهلالية الحسناء،صاحبة المشورة والرأي السديد، فإن نجمة معناه لغة: النجم وهو نبت واحدة نجمة؛ وقال أهل اللغة النجم بمعنى النجوم، والنجوم تجمع الكواكب كلها، والنجم الثريا ويقال نجم الشيء ينجم، نجوما، طلع وظهر، ونجم

1- أحمد منور. التداخل النصي بين جازية بن هدوقة ونجمة ياسين. اللغة والأدب ص131

2 - محمد مفتاح.تحليل الخطاب الشعري. ص121

النبات والناب والقرن والكوكب، طلع، وجاء في التفسير أن النجم هو الثريا وهو اسم علم لها.[1]

توظيف النجمة

1- **الشخصية :** إن كان اختار ابن هدوقة رمزا للجزائر من التراث العربي - الجازية الهلالية - لما لهذه المرأة من تأثير على قبيلتها، فإن "ياسين" كما يقول أحمد منور "اختاره من الجغرافيا والتاريخ فربط بين اسم بطلته وبين الشكل الخماسي الذي تبدو به الجزائر على الخارطة والنجمة الخماسية التي تتصدر العلم الجزائري "[2].

ومن حيث الأصول تلتقي نجمة مع الجازية في أصلها العربي، فنجمة تنتسب إلى قبيلة كبلوط التي جاءت من الشرق الأوسط "إن قبيلتنا... قد جاءت من الشرق الأوسط وذهبت إلى إسبانيا واستقرت بالمغرب تحت قيادة كبلوط"[3].

وكذا الجازية الهلالية التي نزحت قبيلتها من الشام إلى المغرب العربي "وتركزت أساسا في تونس والمنطقة الشرقية للجزائر"[4] فهذا الاختيار للاسمين جاء عن وعي وقصدية فابن"هدوقة" أقام حوارا مع "نجمة" سافر إلى الماضي وبعثها في الذاكرة في صورة الجازية، يسائل من خلالها الوطن ليكشف عن المختبئ. وإذا رجعنا إلى المرأتين في طفولتهما نلاحظ هذا التشابه الغريب، فكل منهما تكفلت بها إحدى النساء الفضليات، فالجازية ماتت أمها عند الوضع فتبنتها عائشة بنت منصور وتربت في كنفها "الجازية كانت في المهد لدى إحدى القرويات الفضليات، عائشة بنت سيدي منصور"[5] وأبوها شهيد قتل بألف بندقية، أما "نجمة" تخلت عنها أمها

---

[1] - لسان العرب. مج 12 الحرف م. ص 568، 569

[2] - أحمد منور، التداخل النص بين الجازية ونجمة. مجلة اللغة والأدب. ص133

[3] - كاتب ياسين/نجمة/ المؤسسة الجزائرية للطباعة. ديوان المطبوعات الجامعية، ت محمد قوبعة. ص130، 131، 132

[4] - اللغة والأدب. ص133

[5] - الجازية والدراويش. ص25

الفرنسية، وهي في الثالثة من عمرها وتربت في كنف "اللا فاطمة" المرأة العاقر، وتضاربت الآراء حول نسب أبيها، لكن المؤكد أنه سي مختار ذلك الرجل المستهتر الذي يعاقر الخمرة، ويعاشر النساء من كل جنس "ذلك الشيخ الصعلوك الغاوي سي مختار، الشيخ الذي كان والد كمال ووالد نجمة في نفس الوقت"[1] فكلتاهما تربت في أسرة غير التي أنجبتها: "فنجمة ابنة اللا فاطمة... هذا ما أسرته لي اللا نفيسة بأن نجمة ابنة فرنسية وبصيغة أدق يهودية"[2] ومن مرحلة الطفولة تنقلنا الروايتان إلى مرحلة النضج وهي مرحلة الاكتمال والتنافس بين المحبين، نجد من جهة زواج نجمة من كمال هذا الرجل المسالم الضعيف الشخصية غير الطموح، تزوج من نجمة لأن أمه أرادت ذلك وقبلت نجمة ذلك تحت ضغوط اللا فاطمة[3].

فنجمة لم تفز بالسعادة ولم تكن قط سعيدة في زواجها وكذا الجازية وإن لم تتزوج فقد أنبأتها قارئة الكف عن زيجات غير شرعية "لكن مأساتي أنني لن أتزوج زواجا حلالا في وقت منظور... جاءت إلى البيت امرأة غريبة الأطوار... أنبأتني أنني آكل عشبة... لا يعرفها أحد تبقيني صغيرة حتى اليوم الذي أتزوج فيه زواجا حلالا، وإن أزواجي الأولين لن يكونوا شرعيين... وأن كل واحد منهم يلاقي حتفه عندما يظن أن الحياة واستوت له"[4] فالزواج لم يقع بعد "فالراوي يتحدث عن زواج افتراضي تنبأت به العرافة لا عن زواج وقع فعلا"[5] .

فزواج الجازية يعنى حلول الكارثة وهذا ما حدث فعلا، خطبها الطبيب فاتهم بقتل الطالب الأحمر وهو اليوم سجين عن جريمة لم يرتكبها، راقصها الأحمر وأراد

[1] - نجمة. ص108

[2] - Kateb Yacine Nedjma éditions du seuil 1956 p103

[3] - Nedjma

[4] - الجازية والدراويش. ص77

[5] - اللغة والأدب. ص135

إقناعها بأفكاره فلاقى حتفه في الهاوية، أراد الشامبيط خطبتها لابنه فلاقى نفس مصير الأحمر، من ذا الذي يستطيع الاقتراب منها وهذا ما تعبر عنه نجمة وما ستفعله بعشاقها "لقد عزلوني حتى يسهل التغلب علي وقهري، عزلوني حين زوجوني، لكني سأحبسهم في سجني ماداموا يحبونني... وسيكون القرار الفصل -بطول الزمن- في يد السجينة"[1]، فهذا التقارب الدلالي بين البطلتين والذي يشير إلى حلول الكارثة بعشاقهما، الجازية تقتلهم، ونجمة تسجنهم، فالمصير واحد، حتى أننا لنكاد تختلط علينا أفكار الروايتين، وأنت تقرأ الجازية تحس بنجمة تطفو فوق جسدها وتعانقها "إنها مغامرة أنية والأنية هي الأنا مضاعفة، أنها تتعدد وتتناسخ لتكشف ما بداخلها من رؤى تتلاقح لتكون امتدادا يسافر عبر التاريخ والزمن"[2] فالأنا الأولى هي أنا ابن هدوقة مضافا إليها الأنا الثانية "كاتب ياسين" فرحلة الجازية عبر التاريخ أنجبت نجمة أخرى تحكى وتتنبأ بالمرحلة العاصفة من تاريخ الوطن لتمسك بالشجن، بالأسى الموجع الذي تعيشه البلاد.

2- **الرمز:** إذا رجعنا إلى الصورة التي أعطاها كل من الكاتبين لبطلته نجد ربما نجمة ساحرة فعلا تجذب كل من رآها وتجعله أسير حبها، لكن جمالها عادي ربما لم ترسم صورتها كما ينبغي "روى الكاتب نفسه أنه يوم رأى نجمة للمرة الأولى عن كثب قد اهتز قلبه لها بعنف، أنك لتجد نساء قادرات على كهربة الجو من حولهن، وإثارة الحديث عنهن... ولكن نجمة ليست سوى بذرة البستان، وإرهاص الخيبة وأريج الليمون"[3]. فكل من يراها يهتز وجدانه ويخفق فؤاده ويهيم بها، أما الجازية فيبدو جمالها فوق مستوى البشر، جمال يعجز الخيال عن تصوره يقول "الطيب بن الجيايلي" "حقرت نفسي أمامها، امتلكني حزن غريب وأنا أرى نفسي

---

[1] - نجمة. ص69

[2] - عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل/ إفريقيا الشرق، بيروت لبنان1998. ص72

[3] - نجمة. ص87

تصغر كلما رفعت بصري إليها، إن جمالها مخيف، إذا ابتسمت يهتز الوجدان إليها، إذا تكلمت تنفتح النفس كلية لاحتضان كل ذبذبات صوتها"[1] جمالها ميتا واقع يتجاوز الممكن هي التي منحت للدشرة الحيوية والشباب، أيقضتها من سباتها "أعطتها حياة حافلة خصبة بدل حياتها الميتة، تضحك صباحا فتنتشر ضحكتها أغاني عذابا في العشايا تغنيها الفتيات والرعاة"[2].

الكل يحبها والكل يخشاها مثل نجمة، ويتنافس من أجل الفوز بها، ومن هنا تتحد نجمة بالجازية لتكونا بعدا آخر بعدا رمزيا وأسطوريا تتلاشى فيه صورة المرأة شيئا فشيئا لتحل محلها صورة الجزائر بجمالها وجلالها، بماضيها وحاضرها، بصبرها وجلدها، بآلامها ومحنها، وآمالها، ويصبح الخطاب الروائي خطابا مزدوجا فيتحدث عن الجازية أو نجمة المرأة، في الوقت نفسه الذي يعني فيه الجزائر الوطن[3]. وهناك شيء آخر ميز تجسيد البطلتين وهو الحديث عنهما بضمير الغائب فهما دائمتا الغياب والحضور، ما من حديث إلا ويكون محوره الجازية، ونجمة لا تظهران إلا قليلا وحديثهما أقل، فنجمة حضورها دائم في أفكار أبطالها وأحاديثهم حين يجتمعون أو حين ينفردون، في عنابة أو قسنطينة أو الناظور، في القطار أو الباخرة حتى في المعتقل والسجن،[4] تداعب خيالاتهم وأفكارهم أينما حلوا فنجمة هي الثريا التي تضئ عتماتهم منها بدأوا وإليها منتهاهم، وكذلك الأمر بالنسبة للجازية كل حديث منصب حولها في السجن مع "الطيب" ومونلوجه الدائم، أحاديث الرعاة والدراويش "أتدري أي شيء هي الجازية بالنسبة للدشرة؟ هي الحلم الذي يبيت كل ليلة في فراش كل راع، وكل فلاح وكل درويش! هي العروق الماضية، هي الثمار التي ستولد، هي حمامة حائمة فوق رأس جبل من

---

[1] - الجازية والدراويش. ص86

[2] - م.نفسه. ص25

[3] - اللغة والأدب. ص136

[4] - المرجع نفسه. ص136

يستطيع قبضها؟"[1] هي الحلم الذي جاء من أجله عايد من الغربة لعله يحققه، هي حديث النساء الدشرويات الذي لا ينضب، هي أفروديت إله الحب، إله الخصب والحياة "الجازية أخرجت الدشرة من سبات القرون، أعطتها حياة حافلة خصبة، بدل حياتها الميتة...

أشيعت حولها ألف خرافة، تفوق ما شاع من خرافات حول الجازية الهلالية"[2].

كما تشتركان في سمة أخرى تسميها "زبيدة بوطالب": "مظهر اللعنة Laspect maléfique"[3] فهما اللتان يتنافس من أجلهما الجميع إلى درجة الاقتتال في الجازية "لكن يبقى الوصول إليهما يكاد يكون مستحيلا وإن تحقق كان وبالا على صاحبه"[4] يقول مصطفى عن نجمة: "ولكن نجمة ليست سوى بذرة البستان وإرهاص الخيبة"[5].

وفي موضع آخر يقول: "نجمة ستهلكنا جميعا، نجمة طالع شؤم قبيلتنا"[6] فنجمة هذه البحيرة، هذه العروس الفاتنة رمز الهلاك والطوفان الذي سيغرق الجميع يقول عنها رشيد :"عروس البحر التي أوكل إليها أغراق كل الراغبين فيها بدل أن تختار من أبناء قبيلتها واحدا"[7] .

فالموت يلاحق كل من يدنو منها، لا أحد استطاع أن يفهم رغباتها وأمنياتها، لم تجد من يرمز لها ويسيرها كما تحب هي.

---

[1] - الجازية والدراويش. ص112

[2] - م.نفسه. ص25

[3] - Zoubida- Boutaleb/ réalité est symbole dans Nedjma. Université d oran office des publication universitaires. L'algerie 1983/p69

[4] - اللغة والأدب. ص137

[5] - نجمة. ص87

[6] - المرجع نفسه. ص196

[7] - المرجع نفسه. ص194

وفي الجهة المقابلة نجد الجازية مثل نجمة كلهم يحبونها ولكنها تفتك بهم جميعا، تقول حجيلة عنها في حوارها مع عايد "إنها كالنار تحرق كل من اقترب منها"[1] لا أحد يستطيع أن يهنأ بها ويتمتع بالتقرب منها: "قالت أن خطابها تحيق بهم الكوارث قبل أن يتربع حلم الزواج في رؤوسهم"[2] وهذا ما حدث فعلا عشقها الطالب الأحمر راقصها في الحضرة فلاقى حتفه بالقرب من هاوية الموت، خطبها الطبيب وهاهو يلقى مصيرا مشابها، يتهم بقتل الأحمر ويزج به في السجن ظلما وكذا الشامبيط قرر خطبتها لابنه، فكان مصيره الموت "تعذبوا وسجنوا وحلموا السنين الطويلة ليحصلوا على نظرة واحدة من الجازية ولم يستطيعوا"[3] هيهات إملاء النظر من هذه اللوحة الربانية التي مهما أبدع شاعر في وصفها فلن يفيها حقها.

2- **المدار:** مجموعة كواكب تدور في فلك واحد، تتوق كلها إلى دفئ الشمس، تطلب هذه الأشعة المنتشرة وتتمنى وصولها إليها أو ملامستها تلك هي نجمة والجازية، وأولئك العشاق الذين يدورون في هذا المدار، ومن هنا نجد أن الجازية تتناص مع نجمة حتى في عدد عشاقها، عشاق نجمة أربعة: مراد، الأخضر، مصطفى ورشيد، وهؤلاء تجمع بينهم الصداقة، وصلة القرابة حتى مع نجمة نفسها وجميعهم من قبيلة واحدة -كبلوط- المقيمة بمنطقة الناظور بالشرق الجزائري، ونجمة جمعت شمل هؤلاء جميعا وإن كان حبها هو "عامل تفرقة وتناحر وتنافر"[4] الأمر بالنسبة للجازية يختلف وإن كان عدد عشاقها هو كذلك أربعة، فهم على اختلاف انتماءاتهم السياسية وخلفياتهم الاجتماعية والثقافية لم يجمعهم إلا حب الجازية، وهو ليس حبا خالصا وإنما مليء بالأطماع وحب المصلحة الخاصة التي أوصلتهم إلى درجة الاقتتال والتناحر وارتكاب أفظع الجرائم، فقتل من قتل، وسجن

1 - الجازية والدراويش. ص163
2 - م. نفسه. ص152
3 - نفسه. ص171
4 - اللغة والأدب. ص138

من سجن، ولم يفز بها أحد في النهاية، فالطالب الأحمر كان حبه للجازية حبا لأفكاره التي أراد تحقيقها من خلال الجازية، لم يحدثها عن حبه لها "تحدث عن عيون تسيل إلى أعلى، عن شموس تخرج من الأرض عن مناجل تحصد الأشعة عن مستقبل يتجه كلية إلى المستقبل"[1].

وبمشاريعه هذه تغلب على الطيب الذي حدثها عن حبه فقط، والحب لا يكفي وحده، وربما هو الشخص الوحيد الذي ارتاحت له وآمنت بحبه وقبلته زوجا لها مع خوفها من الدسائس ومن سماسرة الحب كما تسميهم "أقبل زوجا ابن عمي لخضر الجيابلي، لكن أخشى عليه دسائس الآخرين، كلهم يريدونني لغاية، لا تتلاقى مع الحب الذي أبحث عنه لدى الزوج، هم تجارٌ وسماسرة أكثر منهم خطابا"[2] وتوقعاتها كانت في محلها، دبرت له مكيدة واتهم بقتل الأحمر وشهد ضده أهل دشرته تشريفا وتكريما له "شهدوا كلهم أنه هو القاتل، ورضوا له ذلك، لأن القتل في هذا المقام يستوجبه الشرف"[3] فاتهامه بالقتل هو شرف له وللدشرة. ولعل ابن الشامبيط الحاضر من خلال أبيه، الغائب جسدا وروحا من أكبر المنافسين، طمعا في التشريف الذي يلحقه بهذا الزواج "كان يريد أن يتوج اسمه بهالة النور التي صنعتها بندقية أبيها ودماؤه، يريد مسح عار الشمبطة عن جبينه"[4] الشمبطة التي خدمت المستعمر بالأمس واضطهدت الأهالي واليوم مازالت لصيقة لأذناب الاستعمار وعينه التي يرى بها، ووسيلة لتنفيذ مشاريعه ومستهدفاته وهي وجه آخر للمصالح الإمبريالية الأمريكية لاستنزاف خيرات الجازية "يشاع منذ مدة أن للجازية ثروات هائلة في أمكنة لا تعرف عنها شيئا هي نفسها"[5] فالصراع بين

[1] - الجازية والدراويش. ص18
[2] - م. نفسه. ص76
[3] - نفسه. ص97
[4] - نفسه. ص25
[5] - نفسه. ص169

المحبين في الجازية هو صراع مصالح ذاتية وانتماءات سياسية وطبقية، في حين يتحول الصراع في نجمة "من مجرد تنافس وصراع بين اخوة على حب حقيقي وشريف، دافعه الأول الشعور بالمسؤولية نحو القبيلة وأرض الأجداد"[1] ولعل زمن كتابة الروايتين هو الذي أبرز مدى وطنية "كاتب ياسين" في وقت كانت الجزائر في أشد الاحتياج إلى الوطنيين، وإلى واقعية "ابن هدوقة" في زمن التكالب على هذا الوطن الجريح من أجل تمزيقه فلكل نظرته وعبقريته وأسلوبه وأدواته الروائية في مساءلة الوطن والتعبير عن نبرات الحب والعشق له.

التناص الصوفي

الهروب إلى عوالم الصوفية وتجلياتها الروحية والإستبصارية للكشف عن باطن الإنسان واتحاده بالمتعالي، هو محاولة للهروب من المأزق الذي تعيشه الجازية "أملا في الخلاص وبحث عن المعادل الوجداني المفعمة بالسمو والامتلاء"[2] كما يقول عبد القادر فيدوح والدرويش يلجأ إلى هذه الحركات الصوفية -أو بالأحرى الطرقية- لأنه وجد فيها اللذة والملاذ من واقع مرير، تتكالب عليه الإيديولوجيات المختلفة، والنكسات التي تتعرض لها الجازية على طول الزمن.

وأثناء الحضرة تتوحد الذات الصوفية مع الذات الإلهية وتطلق جوارحها وتذوب في الروحانيات لأنها مصدر طاقتها "تستمد الصوفية مصدر طاقتها من التسامي الروحي عن طريق تلاشي الوجدان البشري في الكينونة الإلهية المطلقة"[3] وقد أقام النص الحاضر – الجازية – علاقة مع الموروث الصوفي المخزن ودخل في حوار مع الشطحات الصوفية والحضرة والدراويش هروبا من واقع ممزق "لأن الخطاب الصوفي يتوغل بالوعي الإنساني نحو أعمق معاني السمو على

[1] - اللغة والأدب. ص141
[2] - عبد القادر فيدوح. الرؤيا والتأويل.ط 1 1994 دار الوصال. ص53
[3] - المرجع نفسه. ص55

"تفاهة الحياة وماديتها"[1] تحاول أن تنتزع الإنسان وتنتشله من مادية الحياة "فالكتابة الصوفية تهدف إلى بناء إنسان كامل بطرق خاصة"[2] والإنسان الذي يصل إلى درجة التصوف "يجعل الكرامات والخوارق مستمدة من معجزات الرسول وكرامات الصحابة و والتابعين ليبرهنوا على أتباعهم لا ابتداعهم، والاستشهاد بالسلف، أقوالهم، أفعالهم، أحوالهم، مما يعني الاندراج ضمنهم إيديولوجيا"[3] وللبرهنة على صدق ما يأتون به فإنهم يستدلون على ذلك بالحديث النبوي الشريف لإقامة الحجة على مشروعية ما يقومون به دون تحري صحته ولو كان موضوعا"[4] فهذا العالم الما بعدي الذي تتلاشى فيه الذات الصوفية وتذوب وتندمج مع الكينونة المطلقة، مليئ بالخزعبلات والشطحات والتي يجد لها الصوفي مخرجا ولو في الأحاديث الموضوعة التي لا يحتج بها، لأن خطابه في الأصل"موجه ضد السلطة والفقهاء سياسيا وإيديولوجيا ومصلحيا"[5] فلا يهمهم الوسيلة المهم إقامة الحجة ضد المناوئين ودحض آرائهم لأن هذه التجربة "تتضمن الرفض كأساس لها إبتداء ... فالصوفي منخلع عن عالمه الواقعي... يعيش وإياه... في حالة قطيعة"[6].

ويكون للخطاب الصوفي تأثيرا أكبر وفعالية أعمق، كلما كانت المنطلقات مشتركة بين المتكلم (المرسل) والمخاطب (المرسل إليه)[7] فالإيمان بهذه الخوارق والكرمات من الجانبين يكون لها فعالية وانتشارا أكثر وتأثيرا أعمق.

[1] - الرؤيا والتأويل. ص56
[2] - محمد مفتاح. دينامية النص"تنظير وإنجاز" ط2 المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء 1990. ص129-130
[3] - المرجع نفسه. ص131
[4] - المرجع نفسه. النص 133
[5] - المرجع نفسه. ص133
[6] - الرؤيا التأويل. ص150
[7] - دينامية النص. ص131

وهذه الشطحات هي اختلاط للمكن بالمحال، غرائب تحدث وعجائب تحكى، أشياء قد لا يتقبلها العقل الواعي. والبطل الصوفي يقوم ويأتي بأفعال خارقة للمتعارف عليه وهي لب مؤلفاتهم وتصانيفهم.

وللصوفية مراتب مثل أي تنظيم سياسي أو ثقافي أو ديني ومراتبها هي أكابرالأولياء، الأفراد، الأبدال، الأولياء... وكل هؤلاء من ذوي الكرامات والخوارق ومن لا تلحقه صفة من هذه الصفات فهو متصوف يشبه الإنسان العاديله مناقب في متناول أي إنسان.[1]

وقد استنصص ابن هدوقة الطرق الصوفية ووظفها في "الجازية" المتمثلة في الدراويش ورموزها التي تتجلى في إقامة الزردة وإحياء طقوسها القائمة على الكرامات والخوارق واختلاط الممكن بالمحال، والتي يعود ظهورها إلى العهد الاستعماري* "والطرقية جزء أساسي من حركة التصوف التي ظهرت في البيئة العربية الإسلامية، والدرويش هو الشخصية الرمزية التي أدت دورا حاسما في التعبير عن طقوس الطرقية، وتضفي الجماعة الشعبية على الدرويش هالة من القداسة لأنه سليل السحرة القدماء الذين يتمتعون بسلطة هائلة تنتقل إليهم بالوراثة حتى أن بعضهم بلغ مرتبة الرؤساء في الهرم الاجتماعي"[2] نجد أن من يقوم بالطقوس الصوفية في الجازية والدراويش هم الدراويش وتؤدى في جامع السبعة "يقال عن الجامع أنه مدفون به سبعة أولياء لهم من يخلفهم أبد الدهر، كلما مات سبعة جاء من بعدهم سبعة... سبعة يغباو، سبعة ينباو"[3] إذن في الدشرة سبعة أولياء، والولي من المراتب الصوفية، تقام له الزردة للتبرك به، وطلب المعونة، لأنه حسب اعتقاداتهم وسيط بين الله والبشر "إن أغلب الناس يعتقدون أن الدعوات

---

[1] - ديناميةالنص. ص132
[2] - عبد الحميد بوسماحة، الموروث الشعبي في روايات ابن هدوقة . اللغة والأدب. ص 199
* جندت الرعاية الفرنسية في عهد احتلال إفريقيا الشمالية من مشايخ الصوفية.
[3] - الجازية والدراويش ص57

الصالحات لدى أضرحة الأولياء السبعة يولدن العواقم ويزوجن العوانس، وأن من جاء إلى السبعة بنية سيئة لن ينجو من نقمة أوليائها"[1] فالولي أوتي من الكرامات ما يحقق غير الممكن، فهذا التناص الإشاري يحيل إلى الطرق الصوفية التي استقاها "ابن هدوقة" والقائمة على نشر الخرافات والشعوذة بين الناس والدرويش هو القائم على ذلك وهو بمثابة الولي، له كرامات، ويأتي بالخوارق، فلا تقام الزردة إلا بهم، ولا تتم الحضرة دون رقصاتهم والزردة هي "أكباش تذبح، ومناجل تضبح، وزرنة وبنادير تصدح، فيها صفقات تعقد وأموال تعد، ماء من العين، ودعوة من الصالحين"[2] فهي عبارة عن حلقة للرقص والغناء، ويتصل فيها العابد بالمعبود، اتصالا روحيا، وأثناء الحضرة تشرب الدماء، وتلعق المناجل الملتهبة وهذه الشطحات المنتظمة الحركة، الموزونة مثل "هز الرأس وإحناء الظهر، واندفاع الجسم كله إلى الوراء "[3] يقرأ الغيب من خلال الدم المجلط "سال الدم في صحفة من الفخار... ألقى في الصحفة ملح وفحم ووضعت على حدى كي يتجلط الدم وتمكن قراءته"[4] فهذا تناص مع الطرق الصوفية قائم أساسا على الخرافة والدروشة، والدرويش* هو من يقوم بقراءة الطالع "يقرأ المستقبل المسطر في دم الثور المجمد"[5] ويقوم بحركات دائرية سبع مرات، وهو عدد أولياء الجامع، ولما لهذا العدد من قداسة، يضرب في عمق التاريخ والأساطير، فالأولياء سبعة، وأصحاب الكهف سبعة، والسماوات سبع، وإن حدث وأن جاءت الجازية إلى الحضرة، فهو أمر عظيم يتعجب له الكبير والصغير "علت ضوضاء وهرج بين النساء!... لم يكن السبب هينا صغيرا إنه حدث عظيم لم ينتظره أحد... لقد جاءت

---

1 -الجازية والدراويش .ص70

2 - نفسه. ص71

3 - اللغة والأدب. ص200

4 - الجازية والدراويش. ص84

*الدرويش مشتق من الفارسية. اللغة والأدب ص199

5 - نفسه. ص85

الجازية إلى الحضرة"[1] لحظات رهيبة تمر بها الدشرة، اختلاط الممكن بالمحال، شطحات الدراويش ودخول الجازية حلقة الرقص مع الطالب الأحمر، غضب الطبيعة، هول كبير، جو رهيب صيحات تتعالى: "يا ويلي، يا ويلي، السباع تخاف من الكلاب، والأعدا صاروا أحباب، يا ويلي... الساعة جات وفرات... واللي ما عاش في الحياة، ما يعيش في الممات"[2] فالدرويش أثناء الحضرة يتفوه بكلام غامض وألفاظ غريبة، ويجمع بين أشياء لا تجتمع في الطبيعة والحديث عن الساعة، واليوم الآخر "قولي والساعة كيفاش أشراطها جاعت... وين هي؟ الشمس واش بها؟ هربت من الشرق خائفة!" من آش خايفة؟ خايفة من الذي اجتمعوا وفرقونا..."[3] فهذا الهول سببه رقصة إيديولوجية وهذا يتناص مع الصوفية التي ترفض الإيديولوجية وتقوم على محاربة السلطة، جو غريب تعيشه الدشرة يوم الزردة ويعيشه الدرويش "وجوه تتقبض، يزول عنها انطلاقها، أفواههم تزبد رغوا كرغو الصابون"[4] لحظات الهوس تصل بالدرويش إلى فقدان الإحساس بالجسد تتحد الروح مع ملكوت الخالق، لحظات الكشف الصوفية، والتوسلات للأولياء، وهذا الزخم الصوفي ينبض بالبعد الروحي والنشوة الدينية "فهو يقتبس من بواطن الأشياء لهيبها، ويقتنص أسرارها، ويلامس كوامنها، ولا يقنع أبدا بظواهرها"[5].

فالدرويش يغوص في ملكوت الذات الإلهية، ويتوغل في أعماق المطلق، ويتجرد من ماديته ويفقد إحساسه بجوارحه، فيلعق المناجل الملتهبة، دون أدنى إحساس بها "تحمى المناجل حتى تصير بيضاء، لمسة واحدة تجعل الجلد يلتصق بها لكن

---

[1] - الجازية والدراويش. ص87
[2] - م- نفسه. ص88
[3] - نفسه. ص88
[4] - نفسه. ص207
[5] - الرؤيا والتأويل. ص56

الدراويش يعرفون كيف يلمسونها ويلعقوها بألسنتهم ويمررونها على أذرعتهم العارية "[1].

تناص مع السيرة الهلالية

مخيلة المبدع تجاوزت الحاضر وغاصت في عمق التاريخ العربي الإسلامي فتحول إلى مؤرخ يبحث فيعطي للوطن أبعادا بطولية مفقودة في زمن الفجائع، فرمى بخيوط إبداعه إلى القبيلة الهلالية، إلى السير الشعبية ليولد أحداثا بطولية ويمزج بين الراهن والماضي ليصنع مقاربة بين الجازيتين، الجازية هذا الاسم اللامع الذي حفر في الذاكرة، لأن كثيرا من أبناء هذا الوطن هم حفدتها، فلا غرابة أن ينطبق هذا الاسم على الوطن ويرمز له، وقصة الهلاليين من أكثر القصص الشعبي ذيوعا وشهرة، استرجعها "ابن هدوقة" واستلهمها وجعلها عنوانا لروايته.

فالجازية المرأة العروب، صاحبة المشورة والرأي، المرأة المتمردة الثائرة، النموذج الأمثل للتضحية من أجل إنقاذ قبيلتها وتخليصها من المجاعة التي حلت بها.

فمن تكون هذه الجازية التي استنصصها "ابن هدوقة" وجعلها رمزا لوطنه وعنوانا لروايته؟.

إنها الجازية الهلالية من بني هلال القبائل العربية والتي تمتد منازلهم بين مكة المكرمة والطائف إلى أطراف نجد.[2]

فالجازية رفيعة النسب والمنزلة إنها: "أخت الأمير حسن بن سرحان هي البدر في ليلة التمام، إنها مضرب المثل في الجمال والحكمة وحسن التدبير، ورأس الفتنة وصاحبة الرأي والمشورة في قبيلة الهلاليين"[3] هذه المرأة تأبى العيش في

---

[1] - الجازية والدراويش. ص86

[2] - محمد مرزوقي، الجازية الهلالية. الدار التونسية للنشر. ص22

[3] - المرجع نفسه. ص12، 22، 24، 25

القصور، لأنها ألفت حرية الخيم والبداوة، ضحت بنفسها وقبلت الزواج من أمير مكة ذي السبعة عيوب -الشريف شكر بن هاشم- من أجل الحفاظ على تماسك قبيلتها وعدم ضياعها ولتخليصها من المجاعة التي حلت بها في نجد. لكن بعدها ترفض العيش داخل القصور وتتوق لحياة البداوة والصحراء "أرسل للشريف شكر بن هاشم أمير مكة وقل له الجازية ترضى به زوج، والشرط أهلي يعيشون في أرضه بذراريهم ويضمن حياتهم ومراعيهم"[1] هذه وقفة شجاعة من حسناء تقبل الزواج من رجل معيوب "وكان الشريف بن هاشم أمير مكة خطب الجازية فلم تقبله زوجا رغم غناه... لأنه كان ذميما بشع الخلقة، يقولون كانت به سبعة عيوب، أما الجازية فكانت أجمل بنات العرب"[2] تلاقى النقيض مع النقيض الجمال مع ضده، فالجازية هي المدبرة والمفجرة لكل أحداث قبيلتها، فلا تقوم لها قائمة دونها، فالجازية الهلالية تختزل البطولة بكل مقوماتها وهي علامة من علاماتها، ورمز من رموز الحب الوطني، أحبت وطنها مثلها الجازية الجزائرية رغم صعوبة العيش تقول لائمة على أخيها "الأمير حسن" لما صدر منه من كلام في ذم نجد الوطن وأعطته درسا في الوطنية:

مالك يا ابن سرحان...	أنكرت نجد وأوطانها
مهما تجذب الأرض...	ما يرفضوها سكانها
أنا نجد عندي جنة...	ترقص بالذهب أغصانها[3]

جمال الجازية حرك مشاعر كثيرا من الشبان وأسرهم حبها مثل الجازية الجزائرية، أحبها أمير مكة، صاحب الثراء والجاه ونالها، عشقها عامر ولد الخفاجي وكتم حبه مثل عايد: "كان المسكين يظن أن الجازية خالية، وأنها في عمر

[1] - محمد المرزوقي. الجازية الهلالية. ص24
[2] - المرجع نفسه.ص25
[3] - المرجع نفسه. ص29

الورد وأن في تقربه من أهلها قربا إلى قلبها، وكان ينتظر الفرصة ليحدثها بما في قلبه، ثم ليخطبها من أخيها الأمير"[1] أحبها هذا الفارس الشامي ولم ينلها.

وهنا نقف مع الجازية والدراويش لنكشف التناص السيري بين الجازيتين، هذا التناص الذي يريد بالفرد أن يعيش عصر البطولة المفقودة، فهذا التناص "يبين الصورة الضد لمجتمع الاستهلاك إلى مجتمع آخر منتج يعيش فيه الفرد عصر البطولة"[2] هذه البطولة التي تتكشف في شخصية الجازية الجزائرية التي ركبت زمن الهلاليين باقتناصها لشخصية الجازية الهلالية حيث امتصتها وقبلتها كمعادل موضوعي لأزمات الوطن، مثل أزمات الجازية الهلالية. وهذا الامتصاص كما يرى محمد بنيس هو "قبول سابق للنص الغائب وتقديس وإعادة كتابة لا تمس جوهره... وهذا النص غير قابل للنقد... هو معاونة للنص والدفاع عنه وتحقيق سيرورته التاريخية"[3]. فالجازية -الجزائر- منبع التناحر وأسطورة الحب والعشق في دشرتها، ورمز الجمال الخرافي إلى درجة الكمال، حسنها يملأ الدنيا، حتى لا يستطيع الناظر تثبيت الرؤية في وجهها يقول الطيب بن الجبايلي: "حقرت نفسي أمامها، امتلكني حزن غريب، وأنا أرى نفسي تصغر كلما رفعت بصري إليها إن جمالها مخيف"[4] استنفذت جمال الجازية واحتوته بالرغم من حسنها الفتان وإن كانت أجمل بنات العرب"وكانت الجازية بينهم كأنها البدر بين النجوم"[5] فهما تتوقان للحرية والانطلاق، الأولى ترفض حياة القصور وتتمرد على حياة الملوك والثانية تأبى الرحيل إلى قرية عصرية إمبريالية، تفضل الدشرة بكل تجلياتها البسيطة ومعيشتها الخرافية وسط زوبعة الدراويش والحضرة والزردة.

---

[1] - محمد المرزوقي. الجازية الهلالية. ص123

[2] - حسن محمد حماد. تداخل النصوص. ص157

[3] - محمد بنيس. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنياوية تكوينية ط1، دار العودة بيروت 1974. ص277

[4] - الجازية والدراويش. ص76

[5] - محمد مرزوقي، الجازية الهلالية. ص122

فالجازية والدراويش تحيل إلى الجازية الهلالية واشتراكهما فيما نسج حولهما من أساطير وخرافات ميتا واقع، الغرابة تلازمهما في كل شيء فالجازية الهلالية من الغرائب التي نسجت حولها أن شعرها لفرط طوله بقي بين الصخور بعد موتها وبقي شاهدا على جمالها وتميزها على مر العصور، وهذه الجازية الجزائرية "أشيعت حولها ألف خرافة تفوق ما شاع من خرافات حول الجازية الهلالية"[1] غريبة الأطوار كل يوم بحال، الكل يرهبها، هي نور يضيئ ويحرق من يلمسه "بسمتها ترتفع بالنفس إلى البعيد من السدم، لكنها كالنور قربها محرق! كل الشبان يرهبونها"[2] والجازية الهلالية "مثل البدر ليلة التمام، وخصلات شعرها تغطي صدرها وتصل إلى قدميها"[3] يستقبلها قومها بالتبجيل والاحترام، لا يقومون بأي عمل دون استشارتها حتى لو أدت بهم إلى الحرب، وكانت على رأس أي فتنة تقع، تقول عن استشارتها في إحدى رحلاتهم للبحث دائما عن الخصب والكلأ: "سمعت كلامكم وفهمت مرامكم، رأيكم رأي فطير ما فيه خير ودونه موت الشاه والبعير، وعذاب الصغير والكبير، ما بقي للقوس منزع، ولا للصبر موضع، الأهل ماتوا بالجوع وأنا ما أرضى لأهلي الذل والخنوع"[4] فهي مستبدة برأيها وإن لم يكن صائبا، يقول الحسن عنها: "عندنا من النسا ثنتين، مانصدر إلا عن رايهن الجازية إذا حكمت العقل ومي إذا ضربت خط الرمل"[5]، فحبها وغيرتها على قبيلتها أدى بها إلى إشعال نار الفتن حتى أنها بلغت ذروة الغيرة من رَدَاحْ صاحبة

---

1 - الجازية والدراويش. ص25

2 - نفسه. ص25

3 - الجازية الهلالية. ص24

4 - م.ن. ص24

5 - نفسه. ص30

أحمد الهلالي ابن شيحه أخت ذياب ابن غانم، الشاب الجريء الشجاع، الفارس المغوار، إذ قتلتها قهرا وظلما لرمي هذه الأخيرة ذياب بالجبن[1].

أما الجازية الجزائرية فكانت فتنة دشرتها من جانب أنها معشوقة شباب الدشرة ورعاتها ولملم لا الدراويش، وحتى زوارها يأتون من أجلها، فمات من مات وسجن من سجن كل ذلك بسبب حبهم لها، كل بطريقته وحسب انتمائه وإيديولوجيته، أخبارها طغت على كل الأخبار، وصلت حتى المهجر متمثلة في عايد وحنينه وحبه لها الذي أشعلته الغربة وهمومها "هام بها كل من أحس في عروقه بقية من قوة"[2] فالجازية -الجزائر- ركبت صهوة الماضي، لجأت وحنت إلى الماضي السعيد ماضي البطولات، ساقتها إليه نكبات ونكسات التراجع والخيبة استنجدت بالجازية الهلالية لإحياء لحظات الماضي المجيد، معانقة الجازية للجازية، تسائل من خلالها الزمن الرديء الذي تعيشه فهي لم تعد صالحة لأي شيء إلا لإقامة التجارب عليها -السياسية- "إن الزواج فاتها نهائيا ولم تصلح إلا لممارسة التجربة"[3].

فالمرأتان تتحاوران من خلال ما مر بهما من أزمات، الأولى تحمل هموم قبيلتها وما مر بها من محن وتحاول دائما معالجتها والثانية تمثل وقائع الأزمة الجزائرية بكل تداعياتها التي بدأت تعصف بها، هذه الأزمة التي لا يفقه أشكالها إلا مبدع واع بأسبابها وخلفياتها، فإذا ذكر اسم البطلتين فذلك يعني الأرض، الوطن، فرواية الجازية والدراويش تقول كل شيء عن الوطن، عن أزماته، هي تأملات في الصراعات القائمة، ووجدت في الجازية الهلالية علاقة أو مفقود طالما بحثت عنه هو البطولة، الحب الذي يطغى على كل شيء في سبيل الوطن، فصورة المرأة

[1] - الجازية الهلالية. ص317، 319،318، 320

[2] - الجازية والدراويش. ص27

[3] - م. نفسه. ص26

-الجازية الهلالية- تولدت وتناسلت وأتت عبر القرون السحيقة لتشير وتدل على المعنى العميق للجازية -الجزائر- ومحاولة لحل الأزمة الراهنة التي طالت، ولكن يأتي الأمل في القريب وعلى لسان الجازية نفسها "النفس تميل أحيانا عندما تهب عليها بعض النسمات العليلة، كأغصان الصفصاف لكن الجذع يبقى ثابتا... الملح ما يدود"[1] فالجازية تبقى صامدة متصلة العروق رغم ما يهب عليها من أزمات واقفة مثل شجرة الصفصاف.

التناص الإيديولوجي:

روايات ابن هدوقة غارقة في الإيديولوجيا حيث لا تقرأ رواية من رواياته إلا وتجد البطل يعكس لنا إيديولوجيته الطامحة دائما إلى التغيير وتبين معالجته للأزمة الجزائرية من وجهة نظر ضيقة لا تعبر عن شعب بكامله ومعاناته اليومية "فهي لا تعكس بصدق معاناة الإنسان الجزائري البسيط بل تتناول البطل النخبوي ذلك الاشتراكي الذي يريد التغيير"[2].

وقبل كشف التناصات الإيديولوجية في "الجازية والدراويش" يجدر بي عرض بعض التعاريف لهذا المصطلح الذي برز إلى الوجود مع المفكر الفرنسي "ديستوت دوتراسي Destut detracy عام 1796 وتعني دلالته في اللغة اللاتينية IDIO الفكر logie علم، أي العلم الذي يبحث ويهتم بالأفكار -علم الأفكار- يقول دوتراسي "إن كلمة إيديولوجية تستبعد كل ما هو شكي ومجهول ولا تستدعي في الذهن أي فكرة خاطئة و غامضة"[3] فالإيديولوجيا كما يرى بعيدة عن الماورائيات والخيال والتصور الناتج من التأملات النفسية، أما نشأة الأفكار عند ماركس

[1] - الجازية والدراويش. ص220

[2] - شدري معمر علي/ أين تكمن أزمة الرواية الجزائرية؟ جريدة الخبر -السنة العاشرة- عدد 3249 الثلاثاء 21 أوت 2001. ص19

[3] - عمر عيلان. الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة. منشورات جامعة منتوري قسنطينة 2001. ص11

والإيديولوجية مرتبطة بالحياة الاجتماعية وبالتالي فدرجة الوعي والنمو الفكري يتصل بعلاقات الإنتاج والتقسيم الطبقي للمجتمع والطبقة المسيطرة تسعى لفرض أفكارها على باقي طبقات المجتمع وبالتالي تهيمن ماديا وفكريا وهو ما أسماه بالوعي الزائف حيث تعتنق الطبقات المسحوقة أفكار غيرها دون وعي فعلي بذلك.[1]

ويعرفها أنطونيو غرامشي Antonio Gramsci تعريفا آخر أكثر دقة "إن الإيديولوجيا هو تصور للعالم يتجلى ضمنيا في الفن والقانون والنشاط الاقتصادي وفي جميع ظاهرات الحياة الفردية والجماعية"[2] وهو بذلك ربط بين الفكر والواقع المادي.

أما لوسيان غولدمان Lucien Goldman فيرى أنها "شكل العنصر الأساس الملموس للظاهرة التي يصنفها علماء الاجتماع بمصطلح الوعي الجماعي... وبالتحديد هي مجموعة التطلعات والعواطف والأفكار التي توّحّد أفراد المجموعة أو الطبقة بمواجهة مجموعات أخرى"[3] فهي وعي جماعي يشترك فيه مجموعة من الأفراد مقابل مجموعات أخرى، فهي ذلك الإحساس بالانتماء إلى فئة ما والاختلاف عن فئات أخرى، انتماء فكري مادي وبالتالي فقد ربط مثل سابقيه بين بناء الأفكار والعالم المادي .

وهناك من يرى أن Idéologie "تشير إلى نسق من الأراء والأفكار السياسية والقانونية والأخلاقية والجمالية والدينية"[4]

فهذا التعريف الفلسفي للإيديولوجيا كنظام يفسر الواقع من عدة جهات، يعبر عن الواقع ويتطلع إلى قيم الخير والعدل والجمال، ويعرفها كاتب عربي معاصر من

[1] - عمر و عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي. ص14، 16
[2] - المرجع نفسه. ص23
[3] - المرجع نفسه. ص24
[4] - فاضل ثامر . اللغة الثانية. ص135

منظور اجتماعي بأنها "نسق مترابط من المقولات التي تفسر الواقع المعيشي وتنطوي في الوقت نفسه على صيغة لرؤية مستقبلية ينبغي أن يكون عليها هذا الواقع"[1].

إذن هدفها التطلع إلى المستقبل وتقدم لنا الواقع، وتسعى دائما إلى تغييره وتأويله حسب رؤية إيديولوجية معينة. ولكن ليس المهم سرد تعاريف الإيديولوجيا وتاريخها وإنما الأهم معرفة علاقة هذه بالأدب، بالفن ومن هنا نجد باختين Bakhtine يرفض "أن تظل الرواية أسيرة لتحليلات إيديولوجية بطريقة تجريدية أو لدراسة الخصائص الأسلوبية والفنية فقط"[2] فمن المستحيل وجود إحداهما دون الأخرى، فهو يرى ضرورة وجود علاقة بين الجمالي والإيديولوجي، فالجمال والفن ليسا بمنأى عن آراء المبدع السياسية فالعلاقة قائمة بين الأدب والإيديولوجيا حسب بعض الآراء "فقد ولد الأدب البرجوازي كفن ملتزم موجه ضد فن العصر الإقطاعي الملكي المطلق"[3] ونسرد مثالا على ذلك رواية جيرمنال Germinal "فقد كانت... صورة لما يعانيه عمال المناجم في غياب عدالة حقيقية في المجتمع بمقابل أنانية الطبقة البرجوازية الفرنسية"[4] ونجد من جهة كذلك الناقد كمال أبوديب يؤكد العلاقة بين العمل الأدبي والإيديولوجيا بقوله: "ولأن كل نشاط فكري أو لغوي في النهاية محدد إيديولوجيا، فإن العمل الأدبي يصبح نتاجا لعلاقات مديدة متنامية ومتغيرة بين الإيديولوجيا والواقع من خلال الفعل اللغوي"[5] فالأدب لا مناص له من أفكار منتجة، وما يعانيه بطله النخبوي لإيصال أفكاره، ويعتبر

---

1 - فاضل ثامر. اللغة الثانية. ص135
2 - المرجع نفسه. ص136
3 - عمرو عيلان. الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي. ص34
4 - المرجع نفسه. ص35
5 - اللغة الثانية. ص137

"عمار بلحسن" النص الأدبي إيديولوجيا أدبية تقيم علاقات اجتماعية وتمارس الحب والقتل والصراع ويحدد علاقة الأدب بالإيديولوجيا في ثلاث نقاط:

1- إن النص الأدبي هو كتابة تنظم الإيديولوجيا حيث يحمل كل نص تجربته الخاصة ودلالته المتميزة.

2- إن النص يقوم بتحويل الإيديولوجيا وتصويرها مما يسمح باكتشافها وإعادة تكوينها، وهذا النص يفضح صاحبه ويعريه عندما تصبح الإيديولوجيا التي يحملها صريحة رغم أن وجودها مضمر.

3- العمل الأدبي انعكاس وتمثل فني جمالي لظواهر الواقع وأشخاصه وعلاقاته وأحاسيسه[1].

فالأدب ليس وثيقة لسرد الأحداث التاريخية وإنما هو مرآة تنعكس فيها الأحداث التاريخية والواقع.

غير أن هناك من يرى إلغاء الإيديولوجيا ودورها في العمل الفني أو التقليل من أهميتها مثل البنوية والاتجاهات الشكلانية والجمالية المتطرفة[2] لأن الإبداع ذاتي فردي بعيد عن الصراعات الطبقية في مجتمع ما، ويرى المفكر لوي التوسير: إن الفن لا يمكن أن يتحول إلى إيديولوجيا، إن له بالأحرى علاقة خاصة بها"[3] إذن الإيديولوجيا لها فعالياتها الخاصة المؤثرة في العملية الإبداعية لكن ذلك لا يعني إسقاطها على العمل الفني إلى حد الإغراق فيها فالأدب الروسي الإيديولوجي "استطاع بإنسانيته وصدقه وجماله أن يكون أدبا عالميا ومثال على ذلك رواية الأم لغوركي، الجريمة والعقاب لدوستويفسكي"[4]

---

[1] - عمار بلحسن. الأدب والإيديولوجيا. المؤسسة الوطنية للكتاب 1984. ص97، 98

[2] - فاضل ثامر اللغة الثانية. ص137

[3] - المرجع نفسه. ص139

[4] - شدري معمر علي، أين تكمن أزمة الرواية الجزائرية. جريدة الخبر عدد 3249. ص19

وبانتقالنا إلى الرواية الجزائرية وبالتدقيق "إبن هدوقة" الذي أسقط إيديولوجيته التي يؤمن بها على إبداعاته التي تثير القضايا الاجتماعية بصراعاتها وانتماءاتها "نتيجة تأثر ثقافته بأفكار وتيارات فلسفية واجتماعية وثقافية"[1].

فرواياته تعكس لنا من خلال أبطاله هذا الاشتراكي الطامح إلى التغيير، فهو دائما في حوار إيديولوجي، لثورته ضد الإقطاعية، البرجوازية والرأسمالية، وإرساء الاشتراكية وإرادة إلغاء الطبقية وذلك بأهم مبادئها "هكذا يبقى العراك قائما حتى تكون الإنسانية كلها طبقة واحدة، وتتمثل مصالح الفرد في مصالح تلك الطبقة الموحدة"[2] ودعوته للإصلاح الزراعي، وإعلان الثورة الزراعية التي تعيد توزيع أراضي الملاك على الفلاحين وإلغاء الملكية.

والتناص الإيديولوجي في رواية "الجازية والدراويش" يرمي إلى استنباط القيم والأفكار المبثوثة بين ثناياها يقول عمروعيلان: "البحث عن الإيديولوجية في النصوص الأدبية يهدف أساسا إلى الكشف عن القيم المبثوثة في الأعمال الأدبية التي هي في حقيقتها نصوص ثقافية اجتماعية"[3].

إذن فهذه الرواية تعكس لنا هذا التقديس الإيديولوجي من خلال شخصية الطالب الأحمر المتطوع مع جماعة الطلبة الذي أراد أن يحدث ثورة في الأفكار والقيم، والتطوع في ذاته يحيل إلى إيديولوجية معينة "جاء من المدينة جماعة من الناس زعموا أنهم جاءوا لمساعدة السكان..."[4].

ومن لا يتذكر أيام الاشتراكية في الجزائر وكيفية تشجيع العمليات التطوعية من قبل الطلبة سواء لتوعية الناس أو لمساعدة الفلاحين، ومن جماعة الطلبة الأحمر

---

[1]- بن جمعة بوشوشة، الرواية المغاربية وقضية المرجع والتلقي. التبيين "ثقافية إبداعية" تصدر عن الجاحظية ع9. 1995 . ص20

[2]- محمد باقر الصدر، فلسفتنا- دراسة موضوعية في معترك الصراع الفكري القائم بين مختلف التيارات الفلسفية- دار التعارف للمطبوعات بيروت ط10. 1400هـ 1980م. ص27

[3]- عمرو عيلان. الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي. ص30

[4]- الجازية والدراويش. ص34

الذي يحدث الجازية بمشاريعه الحمراء، والحمرة ما هي إلا إحدى رموز الشيوعية، دلالة إرادة زرع هذه الأفكار في الجازية: "لكن عندما جاء الأحمر الطالب المتطوع صاحب الحلم الأحمر لم يتحدث أمامها عن حبه، تحدث عن عيون تسيل إلى أعلى... عن مستقبل يتجه كلية إلى المستقبل"[1] تناص إيديولوجي جلي متمثل في البطل الاشتراكي الذي يتبنى إيديولوجية الرفض كما سماها "عمروعيلان" الذي يبحث عن التغيير، عن المستقبل الواعد، الأحمر أراد أن يخلص الإنسان من طبيعته الحاضرة، ويزرع مكانها طبيعة أخرى مستعدة لاحتضان الفكر الذي آمن به، لأن إيديولوجيته تعمل على "تطوير الإنسانية في أفكارها ودوافعها ونزاعاتها"[2] يقول الطالب الأحمر عن سكان القرية: "إن رؤوسهم جد صغيرة لو وضعت فيها أفكار كبيرة انفجرت"[3].

فالأحمر، الشاب المثقف الذي يحمل رؤية ما، جاء لمساعدة الفلاحين وفهم عمق الإشكالية في قرية السبعة والممثلة في الدراويش من جهة والشامبيط الرجل المنفعي من جهة ثانية، فحسم الأمر منذ البداية ووقف لمواجهتهم، واكتشافه للحقائق أوصله إلى الموت الحتمي، بانتقام الجميع منه، فالجازية تجاريه فقط ثم ترمي به في الهاوية حيث الموت الأكيد. فهذه الإيديولوجيا لفضتها الجزائر وكان مآلها الفشل، فموت الأحمر يعني رفض أيديولوجيته، وكانت أنبأتها امرأة تقرأ الطالع بذلك "أنبأتني أنني آكل عشبة تنبت في جبلنا لا يعرفها أحد تبقني حية حتى اليوم الذي أتزوج فيه زواجا حلالا وأن أزواجي الأولين لن يكونوا شرعيين"[4] أراد أن يغير أفكار هذه العقول المحنطة من سنين، أفكار الدشرة وسكانها، لكنهم رفضوه ومشاريعه الحمراء قال لهم: "لا تغتروا بالخضرة إن مثلت الربيع فلن

[1] - الجازية والدراويش. ص18
[2] - محمد باقر الصدر. فلسفتنا. ص28
[3] - الجازية والدراويش. ص17
[4] - نفسه. ص77

تمثل النضج بحال"[1] فهذا الوعي الإيديولوجي لصياغة الواقع وما ينبغي أن يكون عليه مستقبلا، وهذه الأفكار لم يستطع العقل الوطني تقبلها وهضمها "جاء أحدهم بأفكار حمراء لم تسمع بها الدشرة أبدا! وأنه لو لم يكن مقيما ببيته -لخضر جبايلي- لقتله في أيامه الأولى بيده"[2].

فابن الجبايلي رجل الأصالة والوطنية يرفض هذا الدخيل ويرفض أن يقاسمه ما تعب من أجله بالأمس أثناء الثورة، يرفض أفكاره الغريبة غير الأصيلة: " للإنسان جذور تربطه بالأرض كالشجرة، هل يمكن للشجرة أن تحيا بلا جذور"[3] والأحمر جاء لأجل التغيير لزرع آرائه "قال الأحمر ونحن نقترب من هذا الصفصاف: هذه الدشرة يمثلها ثلاثة عقام: الجامع، الجبل، الصفصاف"[4] لأن الشيوعية الماركسية لها نظرتها الخاصة للمثل والقيم المعنوية "ترتكز على فلسفة مادية معينة تتبنى فهما خاصا للحياة لا يعترف لها بجميع المثل والقيم المعنوية، يعللها تعليلا لا موضع فيه لخالق فوق حدود الطبيعة"[5] ووصفه الجامع بالعقم دليل على ذلك فهو يرى "أن الارتباط السلبي بالخرافات الممثلة في جامع السبعة والثبات والخواء الأجوف الذي يرمز له جبل السبعة، والتشبث بالماضي والجذور بصورة مبالغة والذي يمثله شجر الصفصاف "طواطم" تكرس العقم ولا تخلف الحياة"[6] وهو بذلك يدخل في محاورة مع المعلم البشير بقوله "الدين لله"[7].

فهذه الدلالات تنبئ عن كره كل منهما للمسجد واتهامه بالعقم ومثل هذه العبارات -الدين لله- تقول بها الإيديولوجية الشيوعية فهذا المربي "البشير" "لا

[1] - الجازية والدراويش. ص21
[2] - م.ن. ص95، 96
[3] - نفسه. ص15
[4] - نفسه. ص63
[5] - محمد باقر الصدر. فلسفتنا. ص30
[6] - عمرو عيلان. الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي. ص94
[7] - نهاية الأمس. ص59

يصلي ولا يعرف لماذا؟ وقد كان يشعر أن هذه النقطة في سلوكه العام ستعرضه ....إلى كثير من الإحراج، إنه لا يصلي... وهو لا يعرف لماذا لا يصلي"[1] إذن الخطاب السردي عند ابن هدوقة مطية يمرر من خلالها عن طريق البنية الحتمية المتمثلة في الراوي التكتل الإيديولوجي الذي يكاد يهيمن على النص وهو طابع يطغى على رواياته ويظهر من خلال الشخصيات وبذلك تتداخل وتتعالق من خلال انتمائها الفكري، فالأحمر في الجازية هو "مالك" في ريح الجنوب، و"المعلم" في نهاية الأمس و"رضا" في بان الصبح، فكل منهم ينبذ الركون إلى الماضي والتشبث بالجذور الذي هو ارتباط سلبي، يبحثون عن التغيير لاستشراف مستقبل أفضل، وفق رؤية اشتراكية وأحلام كثيرة وآفاق واسعة، غير أن الأحمر يتميز عنهم جميعا بدروشته، ببحوثه اللامتناهية بجرأته حتى مع الدراويش، قال له أحدهم: "الماء يهبط من الجبل لا يصعد إليه، رد عليه الأحمر أنتم صعدتم إلى الفقر لم يصعد إليكم، لم يعجب الدرويش هذا الكلام فاستعمل الهجوم نحن نصارع الطبيعة وأنتم تتصارعون فيما بينكم"[2].

هجوم الدرويش هذا، دليل على رفضهم للتغيير وبقاء القرية تزخر تحت هذا الإرث من المعتقدات والخرافات وهذه الطقوس التي يمارسها الدراويش في قرية السبعة وحتى تبقى محنطة وتحت سيطرتهم، والأحمر تحدى هذه الطبقة خاصة بعد لعقه المناجل وفهمهم لهذا التحدي وبالتالي ظهور منافس لهم: "إن لعق المناجل من اختصاص الدراويش فقط وأثناء لعقه للمناجل في الزردة، أثار وقعا خاصا من الدهشة والحيرة والخوف وخاصة لما راقص الجازية، هذه الأحداث جعلت الجميع

[1]- نهاية الأمس. ص20
[2] - الجازية والدراويش. ص21

يتوقع قيام الساعة... أما الدراويش فقد عرفوا قيمة التحدي الموجه لهم وعمقه لأنهم يشكلون النظام القيمي السائد في القرية والذي جاء الطالب الأحمر لتغييره بعنف"[1].

في الجانب المقابل للاشتراكية نجد الرأسمالية أو الإيديولوجية المنفعية ممثلة في الشامبيط وابنه، الشامبيط الذي يريد تزويج الجازية بابنه "إنه يقرأ في أمريكا في آخر الدنيا، وأن أساتذته يملكون الأرض ومعها القمر!"[2] إشارة إلى هيمنة الرأسمالية وقوتها العالمية، يريد بناء قرية وترحيل سكان الدشرة إليها وبناء سد مكانها ولو على حساب المصلحة العامة، أراد تسخير قرية بكاملها لتنفيذ مشاريعه "لأن المصلحة الشخصية التي هي الحافز القوي والهدف الحقيقي للفرد في عمله ونشاطه هي خير ضمان للمصلحة الاجتماعية العامة"[3] والشامبيط سخر لمصلحته حتى الدراويش للوقوف في وجه كل من يعادي فكره ولأجل تنفيذ مشاريعه لأن له أسهم في الشركة التي تريد تنفيذها "أشيع أن له أسهما في تلك الشركة"[4] والأحمر كان واعيا بكل هذه الأحابيل، فعزم منذ مجيئه على إحباط مشاريع الشامبيط النفعية، الشامبيط الذي يلاقي حتفه في هاوية الموت "اندلقت به البغلة عن الطريق! سقطا معا إلى الهاوية إنه هناك لاشك أنه مات..."[5] هذه فكرة أخرى ترفضها الجازية وتلقي بها إلى الهاوية، والشامبيط ما هو إلاصورة "العابد بن القاضي" في ريح الجنوب وابن الصخري في نهاية الأمس، أذناب الاستعمار المغروسة التي مازال بيدها الحل والربط ومع القوة والثروة تلاقي البغض والكره من السكان.

---

[1] - عمرو عيلان. الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي. ص95
[2] - الجازية والدراويش. ص21
[3] - محمد باقر الصدر. فلسفتنا. ص15
[4] - الجازية والدراويش. ص26
[5] - نفسه. ص216

نجد من جهة أخرى "عايد" الذي يرمز للمهجر، للغربة التي ملأت قلبه حبا للوطن -الجازية- هذا الشاب المثقف الذي لا يهمه سوى حب الجازية أراد الرجوع وفي قلبه أمل كبير في قبول الجازية لحبه، هذه التي احتكرت كل الأحاديث حتى في الغربة "كان عليه أن يسرع أخبار الجازية طغت في أرض الهجرة على كل الأخبار"[1] فالجازية حلم راوده منذ كان في الغربة ويأمل في تحققه "خفق قلبه خفقانا شديدا، إنها الجازية الحلم الذي جاء بي من آخر الدنيا"[2] أراد أن يزرع بذوره هنا بالدشرة لكن ذلك لا يتحقق مع الجازية "الجازية حلم والأحلام لا تتحقق لجميع الناس، عاهدت أبي أن لا أزرع بذوري في الريح، ولكن في هذه الأرض الطيبة، وفي أول يوم وصلت شاعت الأقدار أن لا أتلاقى بالجازية ولكن بحجيلة فهل تقبلني يا عم قرينا لها وتقبلني هي..."[3] هذه فكرة أخرى لم تتحقق، فكرة المثقف ثقافة غربية ترفضها كذلك الجازية.

صورة الطيب بن الجبايلي الراوي المشارك في أحداث القصة هو كذلك أحب الجازية ولعله الوحيد الذي أحبته وبادلته الشعور نفسه، الطيب الذي يحمل رؤية إيديولوجية يشارك فيها الأحمر ولكن بأقل حدة، يقول في حواره النفسي "ما أغبى الجازية! تحلم بالمستقبل في أرض زمانها ماض مستمر! ينبغي إغراق الماضي أولا، إغراق الدراويش إغراق السبعة... لكي تبدأ حياةً أخرى في قرية أخرى"[4] هناك لمحة إلى التغيير الذي ينادي به الطالب الأحمر فهو يعانقه، لكن حبه غير منفعي لم يرد من ورائه شيئا آخر غير الحب، أحب الجازية لذاتها لا لتمرير مصالحه وبرامجه الفكرية لكن هذا الحب بدأ يتلاشى ويذوب مع مجيء الأحمر "كنت أشعر بالإرهاق والحزن منذ لاحظت أن كلماتي أخذت تصغر في سمع

[1] - الجازية والدراويش. ص29
[2] - م. ن. ص41
[3] - نفسه. ص11
[4] - نفسه. ص11

الجازية بينما كلمات الأحمر أخذت تعظم أكثر فأكثر"[1] و"الطيب" نقل معه إيديولوجيته إلى السجن، إيديولوجية رفض الظلم، الظلم الذي سلط عليه محاولا إثارة الشاعر ودعوته للثورة والتغيير ومقاومة النقابة التي سجنته: "لماذا لا تقاوم النقابة إذا كانت تظلمك، إن المقاومة هي المقوم الأساسي لإنسانية الإنسان، كلما قاوم الظلم اكتسبت إنسانيته بعدا جديدا..."[2] فالطيب اكتسب في السجن وعيا جديدا للواقع وفهم الصراع القائم في "قرية السبعة" مؤكدا رؤيته الإيديولوجية ومن خلال المحاورة بينه وبين الشاعر نقف عند الرؤية الإيديولوجية لهذا الشاعر الذي يثير التساؤلات العميقة و انشغالات يطرحها فكر كل مثقف مثله فالشاعر "يرفض أن يدجن وأن يصمت عما يحدث أمامه من حيف وزيف"[3] فرفضه لهذه الحياة السياسة أوصله إلى ما هو عليه "...النقابة ترى أن ضميري جزء من الضمير المسير! حاولت أن أفهمها أن الشارع مكتظ بالنشالين الذين ينشلون مستقبل أجيال كاملة، قالت: وما دخلك في ذلك، أنت تدافع عن النقابة أم عن الشارع؟ رفضت أرسلتني إلى ما وراء الطبيعة"[4] فرفضه أن يكون بوقا يردد كلام وأراء غيره ويعبر عن أفكارهم يبين مدى إرادته للتغيير ورفضه لهذا الواقع وبذلك فهو يدخل في حوار إيديولوجي مع الطيب وبالتالي صودرت حنجرته هو أيضا، لأنه أبى والرفض ممنوع في عالم توجهه قوى سياسية تتحكم في كل شيء "فرفض السلطة المتعسفة ظهر دون وسائط في كلام الشاعر، وهذا ما يجعل وعيه ورؤيته الإيديولوجية في مستوى وعي الراوي"[5] فالحياة داخل السجن أو خارجه واحدة كلها قيود، يقول:

- يبدو أنك تريد أن تخرج من السجن

---

[1] - الجازية والدراويش. ص22

[2] - نفسه. ص194

[3] - عمرو عيلان. الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي. ص114

[4] - الجازية والدراويش. ص130، 131

[5] - عمرو عيلان. الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي. ص116

- لم أجبه أن السجان مصيب..

- إلى أين تريد أن تذهب؟ ما أنت فيه هو سجن صغير في سجن كبير![1]

فالسجان والشامبيط والنقابي والموظف كلها أبواق لصوت واحد هو السلطة الحاكمة.

إن الخطاب الروائي متقارب الرؤى والأفكار وبدرجات متفاوتة، تصب معظمها في إيديولوجية الرفض فمواقف الشخصيات تتقارب في إرادة التغيير، حتى "حجيلة" التي تقترب كثيرا من أراء "الطالب الأحمر" الذي ينعت التمسك بالجذور بالعقم وهي أيضا: "أنا كرهت كل شيء في هذه الدشرة حتى نفسي"[2] فهي بذلك تعارض السلطة الأبوية وإيديولوجيتها المتمسكة بالجذور، ترفض أن تكون صورة أصلية لأمها "أقبلت حجيلة وقالت لي: سمعت ما قال أبي لا تهتم كثيرا بحديثه فهو يريد منا أن تعيد أنت حياته وأعيد أنا حياة أمي، أنا أحيا حياتي ولو كانت سوداء"[3] فهذا الإحساس بالضغط من السلطة الأبوية والدشرة يدفع للبحث عن البديل، عن واقع آخر لا مكان فيه للضغوطات النفسية والاجتماعية، "فكلام حجيلة يظهر قوة القناعة العميقة برفض الهيمنة، والشوق العنيف للحرية في بناء شخصية مستقلة"[4] فهي تتوق للتغيير بأي شكل من الأشكال، حتى ولو أدى ذلك إلى انفجار الوضع مؤيدة بذلك الطالب الأحمر، قال الأحمر: "بيتكم هذا لا يمكن أن تجتمع فيه كل هذه النقائض لابد من تفجيره"[5] "أختي راقها التعبير قالت مؤيدة "ينفجر كل شيء المساكن، الحيوانات، العين، الصفصاف، الجامع، الجبل..كل

1- الجازية والدراويش. ص131

2 - م. نفسه. ص16

3- نفسه. ص149

4 - عمرو عيلان. الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي. ص133

5- الجازية والدراويش. ص135، 136

شيء!"[1] فهذا الإحساس الذي تولد لديها منذ مجيء الأحمر، إحساس بإرادة التغيير، حتى وإن تطلب تفجير كل شيء، لضغوطات تعانيها وهذا يوافق رؤية الأحمر الإيديولوجية.

إذن فكل هذه الأفكار ممثلة في أشخاص معينين تلقى الرفض من الجازية وتلاقي حتفها ونهايتها المأساوية، ولعل الزمن -زمن الكتابة- هو بداية التراجع عن مرحلة والإقبال على مرحلة أخرى، وهذا ما عبر عنه لخضر بن الجبايلي بعد رقص الأحمر مع الجازية أثناء الزردة : "إننا في المساء! الدشرة مقبلة على ليل طويل"[2] وهذا الليل الطويل مازال مستمرا، ومازالت تعيشه الجازية، ولم تتزوج بعد زواجا شرعيا كما عبرت هي عنه "... وأن أزواجي الأولين لن يكونوا شرعيين سيكونون أزواجا حراما وأن كل واحد منهم يلاقي حتفه عندما يظن أن الحياة استوت له، ثم يمر زمان لا شمس فيه يشبه الليل وليس ليلا، أعيش أزماته واحدة واحدة، ثم أتزوج بعدما يموت كل أبنائي المولودين من زيجاتي الحرام، أتزوج زواجا يشهده كل دراويش الدنيا"[3] .

وهذا التنبؤ لأوضاع الجزائر، وما آلت إليه الآن وموت الحكام وتنحيتهم لأن زواجهم تم بطرق غير شرعية وبالتالي فهي لحد الآن تعيش الأزمة، وما يزال ليلها طويلا بأزماته ومعاناتها إلى أن تتزوج زواجا حلالا يقبله كل الدراويش وتشهده كل الإيديولوجيات.

[1] - الجازية والدراويش. ص135، 136

[2] - م نفسه. ص141

[3] - نفسه. ص77

عتبات العنوان:

المتتبع لرواية "الجازية والدراويش" من خلال تعالق النصوص تثار أمامه إشكالات الرواية عند "ابن هدوقة" حيث الهوية الحقيقة لهذا الكاتب الذي اخترق التراث بإعادة قراءته، فالكتابة عنده لا تعني القطيعة الإبستيمولوجية مع الماضي، القطيعة مع المستويات الأدبية، إنما إعادة بناء وتشكيل بعد مخاض عسير يحدث به انقلابا في المجتمع وثورة في الأفكار، متجاوزا بذلك النمطية المألوفة، ولا أحد يعلم لحظة هذه الولادة القيصرية التي أنجبت لنا هذا المولود الخديج الذي اكتمل نموه بكثير من الروافد المستقاة من أعماق التراث النضر مستندا إلى قاعدة الإحلال والإزاحة محولا بذلك اللغة من كونها لغة عادية إلى لغة مشكلة، لغة تكسر حدود المنطق مشكلا بذلك رؤاه في قالب روائي وجده أقرب لترجمة معاناته ونقل أفكاره.

ولولوج هذا التشكيل النصي "الجازية والدراويش" نقف مع هذا العنوان المشوق والمثير في آن واحد فالعنوان نحتته المخيلة الإبداعية ولم يأت تلقائيا فهو عن قصد ثم أبرزته حاملا لزخم هائل من الدلالات والإشكاليات والأبعاد الجمالية، والانطلاقة تكون لغوية:

فالجازية اسم مصدر تعني لغة الجزاء، ثواب أو عقاب. ويعني كمال الصفات، قال الفراء لا يكون جزيته إلا في الخير وجازيته يكون في الخير والشر [1].

فالكاتب اهتم بتشكيل العنوان الذي يحيل على نصوص أخرى كما يقول ريفاتير M.Refaterre "يمكن أن تشتغل العناوين علامات مزدوجة أنها في هذه الحالة تحتوي القصيدة التي توجهها وفي الوقت نفسه تحيل على نص آخر" [2] وعلى عكس رواياته السابقة التي تدل عناوينها على عنصري الزمان والمكان، فإن عنوان

[1] - ابن منظور. لسان العرب، مج 14- الحرف ي مادة جزي. ص143

[2] - عمرو عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي. ص233

الجازية والدراويش والذي يتكون من كلمتين مثله مثل بقية عناوين رواياته، تقوم دلالاته على أسماء أشخاص، هذه الشخصيات الأسطورية الخرافية.

فالعنوان كما يرى عثمان بدري"عنوان فني متميز تميزا كليا عن العناوين الروائية لابن هدوقة... يقوم على إظهار عنصر الشخصيات الروائية المحفوفة بدلالات أسطورية ورمزية مركبة تجعل هذه التجربة الروائية الحديثة التي ترتاد ما وراء الواقع الخارجي الموضوعي"[1].

فهذا العنوان الفني، المثير، الرامز إلى وقائع الأزمة التي عصفت بالجزائر في زمن افتقدت منقذها من هذه الأزمة وملابساتها على جميع المستويات "سواء تعلق الأمر بالنظام السياسي والمحتوى الإيديولوجي الذي تساس به أم بلائحة المواصفات الوظيفية المفترضة في الشخص أو الأشخاص المكافئين لها أولا، والمؤهلين لقيادتها ثانيا"[2].

فأصبحت بذلك مطمح كل طامع سواء من الداخل أو الخارج لأغراض شخصية منفعية أم لمصلحة عامة، حتى الرعاة والدراويش وصلت بهم أطماعهم إلى الجازية، الكل يريدها ويأمل في الفوز بها.

فالعنوان أو عتبات القراءة التي تدخل بها إلى عالم الرواية وفك شفراتها ومغلقاتها وتحليل أبعادها، فهو يختزل دلالات الرواية ومحتوياتها، مثير وشيق، فتشكيل العنوان هكذا "الجازية والدراويش" يوحي إلى أبعاد رمزية وآفاق الأزمة والمأساة فالجازية والدراويش "يعد من العناوين الساحرة التي تغري القارئ وتشوقه، إنه

1- عثمان بدري. الدلالة المفارقة للمكان الروائي عند ابن هدوقة. قراءة في روايتي ريح الجنوب. نهاية الأمس. مجلة اللغة والأدب .العدد 13. ص66
2- اللغة والأدب. ص67

عنوان مليء بالوعود ومثقل بالذكريات ينظر إلى جهتين متعارضتين المستقبل والماضي ما سيكون وما كان فهو شوق إلى ما سيحدث وحنين إلى ما فات"[1] .

فالجازية المدار الذي يدور في فلكه عدة محاور ومنها تولدت معاني النص فهي "تشكل البؤرة أو المركز الذي تدور حوله محاور النص ومنه تتوالد معانيه ودلالاته"[2].

فالاهتمام بتشكيل العنوان علامة من علامات الرواية إذ يعد لافتة لما تحويه من مضامين، وقد جمع بين كلمتين متلازمتين على طول المتن الروائي "فكل ذكر للجازية لابد أن يتبعه ذكر للدراويش، وكل موقف يظهر فيه الدراويش لابد أن تلوح فيه الجازية بطلعتها البهية، وقد أضفى هذا التلاحم وهذه الحميمية إلى نوع من الأساطيرية"[3].

والجازية شخصية رمزية توجد في وعي كل فرد، غريبة لكل يوم بحال، مثلما تظهر تغيب فجأة، تجسد الجزائر بكل أشكالها، وتداعيات مأساتها، ووقائع أزماتها وتحلم بالتغيير إلى الأفضل وتبحث عن القائد الذي يقودها إلى بر الأمان: "جسدت الجازية الجزائر الحلم في مرحلة بناء المجتمع الجديد لذلك كان عشاقها من مختلف فئات الشعب وطبقاته، أجلها الدراويش وعشقها الرعاة ونسجت حول أصلها الأساطير"[4].

وبواسطة العنوان نلج أول باب من أبواب التناص الخارجي وكشف تجلياته والوقوف على دلالاته ومفاهيمه، فهو يحيل على التاريخ العربي الإسلامي العريق، ممثلا في الجازية الهلالية، التي ظلت قائمة في الأذهان وفي التصور الشعبي،

---

[1] - الطاهر رواينية:"الفضاء الروائي في الجازية والدراويش عبد الحميد بن هدوقة دراسة في المبني والمعنى" مجلة المساءلة (اتحاد الكتاب الجزائريين) العدد 1، 1991. ص14

[2] - المرجع نفسه. ص14

[3] - المرجع نفسه. ص14

[4] - المرجع نفسه. ص15

امرأة بديعة الجمال خارقة الذكاء حسنة التدبير، كانت حكيمة صاحبة الرأي والمشورة "فالجازية تعد شخصية أثيرة في القص الشعبي العربي، نسجت حولها وحول جمالها وقوة شخصيتها القصص والأساطير حتى صار جمالها مضربا للأمثال، وهي كما تروي سيرة بني هلال الجمال الفتنة والذكاء الوقاد والحزم والتدبير"[1] إذن فالجازية اسم ممتد متواصل في عمق التراث العربي، المرأة الحقيقة الأسطورة هذا الاسم والذي هيمن على الرؤية الإبداعية وشكل بؤرة النص ومركزه، فعتبة العنوان تحيلنا إلى كثير من الآفاق والفضاءات التي شكلت النص، فالجازية تمثل المركز وباقي الأبطال المحيط، فهي مثال للجمال الباهر، الجمال الخارق الذي يهيم به كل من يراه. إذن فاختيار العنوان واسم البطلة جاء عن "قصد مسبق ونتيجة لتفكير عميق وطويل ولا يمكن أن نرجعه إلى الجانب اللاوعي من العملية الإبداعية"[2].

ولعل اختيار اسم امرأة من التاريخ يحيل إلى البقاء، إلى الاستمرارية، فالمرأة رمز للعطاء، للإخصاب، إخصاب يبدد الفناء، رمز الأرض التي إن وجدت الحرث الجيد جادت بخير كثير، فهي الأم والوطن والحب الذي تمثله الأصوات المكونة للاسم، والتي تعني الجزائر، فالأديب اختار رمز الجزائر من التاريخ العربي، فهي المفتاح الذي فجر به المبدع مكنوناتها وفتح مغلقاتها ورواية أحلامها، هذه المرأة العروب الضاربة في أعماق التاريخ، الأسطورة، فالعنوان مكون من كلمتين الجازية والدراويش، فالدراويش تحيل إلى الصوفية، والدرويش "يفسر عادة على أنه مشتق من الفارسية ويدل على طارق الأبواب بمعنى التسول"[3] وهذا ربما ما نجده أثناء إقامة الزردة حيث يهب الدراويش إلى طلب مستلزماتها من السكان،

[1] - الطاهر روابنية. الفضاء الروائي في الجازية والدراويش. مجلة المساءلة. ص14

[2]- أحمد منور. التداخل النصي بين جازية بن هدوقة ونجمة كاتب ياسين. اللغة والأدب العدد13. ص133

[3] - نفسه. ص199

وقد أخذت بعدا آخر وهو الانتماء إلى الجماعة الدينية وأصحاب الكرامات والأولياء والصالحين، لإقامة الحجة على مشروعية ما يقومون به.

إذن فالعنوان هو مفتاح التناص وعلامة من علاماته وهو دليلنا في كشف تجليات التناص الخارجي وتعالق النصوص والقراءة الصحيحة، وتأويل دلالاتها، فشفرات العنوان تحيلنا إلى هذا الوطن وما يحويه من صراعات وما هو مقبل عليه من خلال تنبؤات النص، وهذا ما يدعو إلى كشف التناص التاريخي -العربي الإسلامي- والصوفي وما تثيره هذه الكلمة من دلالات في الجزائر، من طرقية ومحاولتها لتجهيل الشعب والسيطرة على أفكاره، وتناصات العنوان هي التي منحت للنص توهجه، وتجعلنا نتكهن بأنه حافلا بالانشغالات التي لا تطمح إلى تغيير الواقع أو تفسيره فحسب بل تسعى لتفجير مكامن النزاعات التي سيطرحها المستقبل والمرحلة القادمة التي ستؤول إليها الجازية -الوطن- وعلاقة العنوان بالنص الروائي هي علاقة تكاملية فهما وجهان لعملة واحدة، فهو يحيل إلى كثير من دلالات ومليء بالإشارات المراد إيصالها في النص الروائي.

فالجازية هذه الشخصية الزئبقية الفريدة والتي يتحدث عنها الجميع، حضورها دائم، رغم أنها كشخصية روائية قليلة الحضور "فهي كائن زئبقي تظل تلح على خيال الشخصيات في الرواية وكأنها الطيف، ساحرة وعدوانية، فهي مثلما تظهر فجأة تختفي"[1] ذكرها وارد دائما حتى في الأحاديث النفسية للشخصيات الروائية فهي طرف في المنولوج يحاورها يصف جمالها يتمناها، ويطلب رضاها.

وغدت الجازية رمزا للجزائر ماضيها ومستقبلها فهي تجسد "الجزائر الحلم في مرحلة بناء المجتمع الجديد"[2] والتكهن بما سيكون مستقبلها، ولعل هذه التنبؤات أصابت الهدف في كثير من الجوانب، فهذه المرأة التي هام بها الجميع، كل واحد

---

[1] - المساءلة. ص15
[2] - نفسه. ص15

عشقها بطريقته، لعل هذا ما يفسر حبنا لها كل حسب انتمائه ومستواه وطبقته، ومغزاه. فابن الشامبيط الذي يقرأ في آخر الدنيا "لم يكن يريد منها بتولتها فقط كان يريد أن يتوج بهالة النور التي صنعتها بندقية أبيها ودماؤه"[1] أما عايد وما يحمله من شوق مستمر لهذا الوطن ومكابدته لعناء الغربة، فحبه للجازية هو "حلم العودة والاستقرار"[2] في هذا الوطن الغالي، الوطن الحلم الذي طالما عاش له ويسعى لتحقيقه "وفجأة أقبلت مجموعة من النساء على العين وهو جالس إلى جانبها... وإذا بعينيه تقعان على فتاة عروب حسنها فاض عليها كالنور وملأ المكان! خفق قلبه خفقانا شديدا: "إنها الجازية! الحلم الذي جاء بي من آخر الدنيا"[3].

فالجازية تظهر لنا ببعدين، بعد تاريخي أسطوري يمتد إلى السيرة الهلالية وإلى الجازية التي تعيش في الذاكرة الشعبية، تعيش عصر البطولة المفقود، هذه المرأة التي استنفذت كل معاني الجمال ذات الرأي السديد ومدبرة الفتن، مع أن جازية الجزائر فاقتها جمالا وبهاء وولجت القلوب القريبة والبعيدة "والبعد الآخر واقعي يتمثل في كونها بنت شهيد ذات حكمة ومعرفة بخبايا الحرب، وتحمل ملامح شخصية وطنية عريقة "الكاهنة" "[4] التي هي جدتها.

كما أن العنوان يحيل من جهة أخرى على نجمة التي شغلت النقاد والقراء معا، فهي تطفو فوق الجازية وتظهر مرة أخرى من خلالها، فنجمة التي هي رمز للجزائر، تصبح عند ابن هدوقة الجازية، فدلالة العنوان تحمل اسم امرأة، أراد من خلال ذلك تمرير رؤياه وتأويل أزمة الجزائر ووقائعها وما آلت إليه ولكن في زمنين مختلفين، وليضعا أمامنا بطلتين جعلاهما تتصدران العنوان مما يوحي أن اختيار اسم امرأة كعنوان ولها ما يماثلها في تاريخ الجز ائر بتناسب وقناعات

1 - الجازية والدراويش. ص25

2 - نفسه. ص25

3 - نفسه. ص41

4 - عبد الحميد بوسماحة. الموروث الشعبي في روايات ابن هدوقة. مجلة اللغة والأدب. ص203

الروائي وخلفياته الثقافية الجزائرية، ومحاولة فهم أزمة "الجازية" الراهنة وربطها بأزمة "نجمة" ومن هنا يمكن القول أن العنوان هو أول مظهر من مظاهر التداخل النصي بين الروايتين.

إذن "فالجازية"هذا الوطن، هذه الجزائر العميقة بكل تجلياتها، ماضيها البعيد وحاضرها المتواصل، والدراويش المعانقة للدلالات الصوفية، الرافضة لكل إيديولوجية تسعى للتغيير، فالعنوان "الجازية والدراويش" بتجلياته الساحرة، الأسطورية، التاريخية، يقول أشياء ويحكي عن الوطن في محاورته وتعالقه مع عدد من النصوص الغائبة.



جماليات التناص

الإحالة

الإيجاز

اتساعية المرجع

إحياء الذاكرة

جماليات التناص

بما أن التناص بمثابة الهواء للمبدع، فلا يستطيع الإفلات من ظروفه، فإنتاج أي نص يخضع لخلفية معرفية سابقة وثقافة واسعة، وقاعدة معرفية غنية، يكون للمتلقي دور في إبرازها وفهمها، وتأويلها، وإذا سلمنا بوجود التناص، وقيام النص الحاضر عليه، بالرغم من تعقد هذه الظاهرة الفنية وصعوبة معرفتها والكشف عن آلياتها، فإن لها جماليات تقوم عليها، ومن هذه الجماليات:

الإحالة:

الإحالة هي التي بها يفهم النص والتي ساهمت في تشكل النص على مستويات كثيرة، وقد كانت هذه الإحالات من سنن الجاهلين في بناء قصائدهم، وهذا ما يراه "ابن رشيق" "ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة والأمم السابقة"[1] وهذا كلام يفسره ويؤصله حازم القرطاجي حيث قسم الإحالة إلى: "إحالة تذكرة وإحالة محاكاة أو مفاصلة أو إضراب و إضافة"[2] ووضع شروطا للإحالة التاريخية منها: "الاعتماد على المشهور والمأثور ليشبه به حال معهودة، فالمبدع يحيل على الأحداث السابقة المشهورة لاستخلاص العبر من السلف ولتجنب الوقوع في المهالك وفيما وقعوا فيه من أخطاء، والابتعاد عن الأضرار[3] الشرط الثاني الذي وضعه هو: استقصاء أجزاء الخبر، فالمبدع إذا ساق لنا خبرا لضرب المثل به، فيذكر أحداث هذا الخبر متتالية ومرتبة[4] كأن يصف مشهدا طبيعيا بدقة كبيرة فلا يتغاضى عن جزء ما أو تصوير معالم تاريخية ذات مغزى[5] يستفيد منها المتلقي ويأخذ الحكمة من تجاربها ويعتبر من أخطائها.

1 - ابن رشيق القرواني، العمدة.ج1. ص150
2 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء. ص221
3 - محمد مفتاح. تحليل الخطاب الشعري. ص128
4 - المرجع نفسه. ص128
5 - م.ن .ص129

ففي إطار الإحالة ساق لنا المبدع نماذج بشرية تاريخية استنصصها ووظفها، كالسيرة الهلالية الضاربة في أعماق التاريخ العربي الإسلامي، فوظف اسم الجازية عنوانا لروايته ورمزا لوطنه، فتلتقي الجازية الهلالية مع الجزائر وتستنفذ تجربتها التي مرت بها في سنين مضت وتمارس بطولتها في زمننا الحاضر.

وهذه الثقافة الجزائرية ممثلة في نماذج بشرية المكونة للمجتمع الجزائري بكل تجلياته، لخضر بن الجبايلي الأصيل المتمسك بالجذور، الوطني، الثوري الثائر ألاّ متزعزع عن أصالته ماضيه السحيق وحبه لوطنه " للإنسان جذور تربطه بالأرض كالشجرة، هل يمكن للشجرة أن تحيا بلا جذور؟[1] " فالرجل يذكرنا بأبطال الثورة التحريرية الذين مازالوا رمزا للعطاء والحب والوفاء لهذا الوطن، والتمسك بالمبادئ الثورية التي وضعوها بالأمس أثناء الاحتلال، وهذا الطالب الأحمر بما يحمله من أفكار وثقافة إيديولوجية، يمثل نموذجا للفكر الماركسي الجزائري والذي هو واحد من هذا الشعب الذي يسعى للتغيير والتخطيط: "لكن الطلبة لم يكن يهمهم انتقال السكان من قرية إلى قرية أخرى، بقدر ما كان يهمهم انتقالهم من الماضي إلى المستقبل... هذا ما قالوه في عدة مناسبات خاصة الأحمر صاحب الحلم الأحمر!"[2] هذا الطالب الذي يريد إحداث القطيعة مع الماضي، قطع أي صلة بالتاريخ الوطني وكل أبعاده، لتحل الإيديولوجية الشيوعية بكل رموزها، وهذا ما يحيلنا على هذه التجربة بكل سلبياتها والتي يجب أن تكون عبرة تجنب الوقوع في متاهات كبيرة، وبالتالي حدث وأن رفضت الجازية وصول "الأحمر" إليها وقضت عليه قبل نضجه، لأن الشيوعية بدايتها تدريجية: الاشتراكية أولا ثم تطبيق الشيوعية والملكية المشاعة كآخر مرحلة، من جهة أخرى نجد عايد شاب

[1] - الجازية والدراويش. ص15

[2] - نفسه. ص58

مثقف وابن مجاهد يحيل على الغربة، فهو يرمز للمعاناة اليومية التي يعيشها الفرد الجزائري في ديار الغربة، والحنين الدائم والمتواصل للأم، ورجل الغرب يعني دائما القهر، العنصرية ضد رجل الجنوب، فعايد فاض قلبه حبا للوطن وللجازية عاد بأمل احتضان حب الجازية، راغبا وحالما ليزرع بذرته في أرض طيبة: "عاهدت أبي أن أعود وقد عدت، وعاهدت أبي أن لا أزرع بذوري في الريح ولكن في هذه الأرض الطيبة"[1] فعايد رمز الانفتاح على الحضارة الغربية، والباحث عن الاستقرار والسكن النفسي الذي يفتقده المغترب والجازية هي منبع هذا الاستقرار، هذه الجازية التي ما هي إلا نجمة، نجمة الوطن زمن الاستعمار وحب الاخوة، الأقارب لها وتنافسهم من أجلها ولأجل الفوز بها ونصرتها.

إذن فالجازية تمتد عبر سياقات خارجية، تداخلت لتشكيلها، اجتمعت هذه البنيات الغائبة، وتراكمت لرصف هذا المولود، هذه الفسيفساء التي تحيلنا عليها لاكتناف تجاربها وأخذ عبرها، وتجنب الوقوع فيما وقعت فيه من أخطاء.

الإيجاز:

إلى جانب الإحالة فإن الإيجاز من آليات التناص وجمالياته الساحرة التي تجذب الخطاب الأدبي، وتقربنا من حضارات بكاملها، ورؤية العالم بمنظار موجز يختصر به، ويحذف، وينفى...

والإيجار "يوجب الشاعر إستقصاء أجزاء الخبر"[2]. المراد اتخاذه كمثل لواقع قد انقضى ومضى زمانه، وهنا يوجه المبدع اهتمامه إلى الأشياء المتناهية في الشهرة سواء كانت حسنة أو قبيحة[3].

1- الجازية والدراويش. ص221

2- محمد مفتاح. تحليل الخطاب الشعري. ص128

3- مرجع نفسه. ص129

ورحلة ابن هدوقة في هذه الرواية قادته إلى العهد الروماني وأعادته إلى سنوات مضت وانصرمت ولم تبق إلا أثارها التي كانت لها مكانتها في زمنها، أشياء تبهج الذاكرة وتشعرنا بالخيلاء تجاه كل ما هو جزائري، فاستلهم التجربة الإبداعية لعصور خلت، يتبدى لنا ذلك جليا في إيجازه لقصة إبوليوس صاحب الحمار الذهبي.

إذن فهي عودة تاريخية إلى حكايات الحمار الذهبي، في حديثه عن الإنسان المثقف المتمثل في الشاعر رفيق الطيب في السجن، هذا المثقف الثائر ضد من سلبوه كلمته لنزاهته: "عندما يريد أن يكون الإنسان نزيها ليس هناك مكان أفضل من السجن"[1] سجنته النقابة وأسمته شاعرا استهزاء به، يقول عن صاحب الحمار: "أبوليوس أو آبلي كاتب جزائري قديم في عهد الرومان كتب رواية سماها حمار الذهب"[2] تقوم على عمليات السحر وكيفية تحول الكائنات البشرية تحت تأثير السحر: "وسوف نبتهج عندما ترى كائنات بشرية تغير طباعها وخلقاتها لتأخذ أشكالا أخرى، ثم بحركة معاكسة تتحول من جديد إلى صورتها الأولى"[3]
وهذا هو حال من بيده السلطة يتلون بألوان شتى وصور مختلفة كالحرباء متعدد الوجوه: "هكذا تماما رجال النقابة! يتخذون أشكالا مختلفة لأشكالهم كالحرابي، ثم يعودون آليا إلى طبائعهم الأولى، عندما ينفرد كل واحد منهم بنفسه! إنهم أشخاص يملأ الليل رؤوسهم!"[4]
فتحول الإنسان من صفة إلى صفة فيه إشارة إلى انحطاط الإنسانية، وأصبح الإنسان يعيش زمنا فقد فيه كل القيم فلا غرابة أن يتحول إلى حمار في تفكيره وفي حيوانيته، فالإنسان المثقف عندنا حدث له ما حدث لإبوليوس* كما صوره الشاعر

[1] - الجازية والدراويش. ص130
[2] - م. نفسه. ص195
[3] - م. نفسه. ص195
[4] - م. نفسه. ص195

أحمد حمدي في مسرحيته أبوليوس فقدمه كمثقف ثائر ضد الرومان الذين احتلوا وطنه وناصبهم العداء.[1]

وبنظام دقيق وإيقاع معين استقى النص الحاضر القصة -قصة إبوليوس- وباختصار شديد وإيجاز أيضا استطاع صياغة الحكاية لتتلاءم مع التحليل الروائي للمثقف الجزائري، وكأنها تقول كل شيء عن حال المثقف عندنا في كلمتين أو أكثر...

إشعاعية المرجع

الحديث عن الرواية الجزائرية لا يتم بعزلها عن التراكمات التي اتكأت عليها والأسباب التي ساهمت في إنتاجها ومن ذلك يمكننا الوقوف عند مرجعية الكتابة عند "ابن هدوقة" وتحديدها وقبل ولوج ذلك يجدر بنا طرق مفهوم المرجع le référent . الذي تعددت حوله التصورات ويمكن الإفادة أكثر من البحوث اللسانية في هذا المجال، الذي يحدد العلاقة بين الذات Sujet والموضوع Objet واختلاط العلاقة بينهما وهذا ما يحدده كل من "غريماس" و"كورتيس" على أنه "التجلي الظاهر Le Paraître الذي يمثل به هذا العالم أمام الإنسان على أنه مجموعة خصائص محسوسة ويمتلك تنظيما معينا يشار إليه على أنه عالم المعنى المشترك"[2]. فالمرجع هو تداخل بين الذات والعوالم المحيطة بها، يقول"بول ريكار": "إن النص ليس مرآة لزمنه فقط وإنما يتقق عالما مطابقا لموضوعه"[3]

[1] - أحمد منور/ الحمار الذهبي (أبو ليوس النوميدي) الكاتب والمكتوب. جريدة الشروق اليومي. الأحد 05/01/09/23 رجب 1422، ع269.ص15

*الحمار الذهبي للكاتب النوميدي الأصل، اللاتيني اللغة والثقافة والاسم"لوكيوس أبوليوس" نقلها إلى العربية الدكتور أبو العيد دودو ، كان والده نائبا للحاكم الروماني على مدينته، تزوج من المستوطنة الرومانية "إيميليا بودنتيلا" عين في وظيفة الكاهن الإقليمي للمذهب القيصري لفن الخطابة ومن ثمة حصوله على عضوية المجلس الاستشاري لمدينة قرطاجنة، وحكايات الحمار الذهبي كلها تدور حول موضوع السحر وحول التحولات التي تطرأ على المخلوقات تحت تأثيره، والحمار الذهبي هو بطل تلك الحكايات، كان قد تحول بفعل السحر من انسان إلى حيوان ومر بمغامرات كثيرة قبل أن يعود إلى صورته الأولى. المرجع نفسه. ص15

[2] - بن جمعة بوشوشة. الرواية المغاربية وقضية المرجع والتلقي . مجلة التبيين. العدد9 .1995. ص16

[3] - المرجع نفسه. ص16

وبالتالي فالكتابة نظام تواصلي لها مرجع مباشر وآخر غير مباشر ولها امتداد مع النصوص السابقة والغائبة.

والمرجع عمل مشترك بين الكاتب والمتلقي وهناك علاقة بين منتج النص والواقع الخارجي المتمثل في القارئ "فالمرجعية فعل ساهم فيه مرسل النص الذي يمثله الكاتب والراوي ومتلقيه الذي يمثله القارئ أو المستهلك"[1]

ويمكن تصنيف المرجعية إلى ثلاث عناصر هي"

أ- المرجع المجالي: "يتصل بعالم الرواية وما يمثله من إحالات على الخلفية المجتمعية وغيرها، كذلك الحوادث والأماكن الفعلية للحدث الروائي "[2] فالمرجع المجالي يحيل على المجتمع وما حمله من دلالات داخل المتن الروائي إلى جانب الوقائع والأحداث والأماكن التي شكلت الخطاب الروائي وفق تقنيات وبنيات الرواية.

ب- المرجع الوظيفي: "ويتعلق بالأشياء التي تشكل الرمزية وما تدل عليه من عقليات وذهنيات وأنماط وسلوك محملة برؤية الكاتب ومتراوحة بين المتخيل والمحتمل"[3] فهي تمثل الجانب الخيالي الذي اتكأت عليه الرواية وما تحمله من رموز ودلالات شكلها المبدع وفق رؤياه التي أمن بها.

جـ - المرجع الثقافي: (التناص) "يكون عاما أو خاصا، أما العام فهو الذي يدخل في علاقة حوارية مع النصوص الغائبة، بينما الخاص هو الذي يحيل على هذه النصوص دون ذكرها"[4] فالمرجع الثقافي هو خلفية المبدع المعرفية وكيفية رصد هذه الثقافة في نصه الجديد سواء بذكرها والتصريح بها أو امتصاصها وهذا ما لا يستطيع فهمه إلا قارئ نوعي، واع يتمتع بخلفية ثقافية وذاكرة واسعة.

---

[1] - بن جمعة بوشوشة. الرواية المغاربية وقضية المرجع والتلقي. التبيين. ص16

[2] - المرجع نفسه. ص16

[3] - المرجع نفسه. ص17

[4] - المرجع نفسه. ص16

فالمرجع ما هو إلا بحث في تداخل النصوص وتفاعلها وتحاورها "فهو ليس سوى بحث في التداخلات الممكنة التي تتم بين النص الأدبي باعتباره نصا متخيلا ومنبنيا Structuré وبين العوالم الممكنة Mondes Possibles"[1].

فلا يمكن الحديث عن الرواية دون ذكر العوامل التي ساهمت في إنتاجها، أودون ربطها بسياقها الفني والشروط التي ساعدت على وجودها، والتشكيلات البنائية التي تتخذها، فيتضح بذلك مدى استفادة الفنون من بعضها، السردي من الشعري وغيرها من الأجناس.

وقد حدد ابن جمعة بوشوشة مراجع الكتابة المغاربية التي ساهمت في إثرائها وتشكيلها وعملت على إنتاجها.

1- الذات المرجع : حيث يستلهم الكاتب سيرته الذاتية وتجاربه الشخصية ويعكسها في كتاباته، فالكاتب ينطلق من ذاته ثم يضفي عليها من خياله الفني الإبداعي فتبقى العلاقة قائمة بين الرواية والسيرة الذاتية "إنهما تنطلقان من التجربة الذاتية لتتجاوزاها بعد ذلك إلى مسالك التخيل وفضاءاته"[2] فالكتابة تبقى عصارة الجهد النفسي والعقلي لمبدعها والكاتب يخزن في ذاكرته ماضيه ثم يعيد بعثه وإنتاجه في القالب الذي يجده أقرب لترجمة ذلك، و"ابن هدوقة" من الكتاب المغاربة الذين عدوا الذات مرجعا لاستنطاق المعاناة الداخلية ويتجسد ذلك من خلال احتكار الريف لخطابه الروائي ومرد ذلك كونه ابن الريف أثر فيه وتأثر به، فلا يخرج الفضاء المكاني لخطابه عن الريف بكل تجلياته و"الجازية والدراويش" تدور أحداثها في قرية أو في دشرة ما من المداشر الجزائرية "تقوم الذكريات في نفسي، تضع أمامي القرية والصفصاف، العين والفتيات، جامع السبعة والدراويش"[3]

---

[1] - بن جمعة بوشوشة. الرواية المغاربية وقضية المرجع والتلقي. التبيين. ص16

[2] - بن جمعة بوشوشة. مراجع الكتابة الروائية في الغرب العربي. مجلة الآداب. ع2. 1416. 1995. ص185

[3] - الجازية والدراويش. ص9

فالحنين يشد المبدع إلى الريف إلى ذكريات الطفولة والمغامرات التي ساهمت في صقل موهبته.

2- التاريخ المرجع: حيث يتحاور التاريخ مع الكتابة الروائية ويتفاعل معها لإنتاجها حيث تعيد الرواية كتابة التاريخ وصياغته "وفق متطورات محددة بلونها التاريخي والإيديولوجي والرمزي... فتظهر الرواية، كتابة خصوصية له ولمكوناته الأساسية أحداثا ووقائع وشخوصا وعلاقات، فضلا عن كونه -التاريخ- يمثل علامة جمالية من علامات الرواية"[1] ونجد الرواية الجزائرية كغيرها من الروايات المغاربية تعد بمثابة مرآة عاكسة للثورة الجزائرية، ولإيديولوجيات الروائيين، ويبدو أن المرجعية التاريخية تمثل معينا لا ينضب للرواية الجزائرية خاصة الثورة الكبرى حيث "هيمن موضوعها وانعكاساتها المختلفة زمن الاستقلال على متن هذه الرواية فأصبحت على حد تعبير كاتب ياسين وطن الأدباء وقد أكسبتهم مشروعية أدبية إيديولوجية"[2] وقد اعتمد ابن هدوقة هذا النمط من المرجعية في "الجازية والدراويش" حيث تجسد بين طياتها الثورة الجزائرية العظمى ممثلة في لخضر بن الجبايلي، والد الجازية الشهيد الذي قتل بألف بندقية والسايح بولمحاين والد عايد وسكان القرية ككل التي "كافحت، صمدت وقفت في وجه الظلم بيتا بيتا، فردا فردا"[3] قدمت أبناءها قرابين فداء للوطن ونالوا بذلك الشهادة ودفنوا في مقبرة القرية مع آبائهم "حتى شهداء القرية دفنوا في مقبرتها مع آبائهم وأمهاتهم وإخوانهم، رفض ذووهم أن يدفنوا على حده أليسوا أبنائهم"[4]، وهذا "لخضر بن الجبايلي" الذي شارك في الأعمال الثورية ضد المستعمر "قتل أربعة من رجال الجندرمة، وثلاث حراس غابات ومفتشا سريا وقاضي محكمة... لم يعرف أحدا

1 - بن جمعة بوشوشة. مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي. الآداب. ص185، 186

2 - المرجع نفسه. ص187

3 - الجازية والدراويش. ص39

4 - نفسه. ص40

أنه كان وراء تلك الأعمال"[1] وبقيت هذه النزعة الوطنية تهيمن عليه وتسري في دمائه. وهذه المرجعية التاريخية الثورية التي تغنى بها الكاتب تأصلت وظهرت أكثر بعد الاستقلال وبرزت من خلال الخطاب الإيديولوجي والصراعات التي ظهرت بين مختلف الفئات وحيادها عن المسار الثوري الذي رسم، فارتكزت الرواية على مراجع إيديولوجية مختلفة ممثلة في الرأسمالية والاشتراكية من خلال شخصيات الشامبيط، الطالب الأحمر والطلبة والشاعر، وحتى الدراويش وما يحملونه من أفكار هدامة، تصورات مشعوذة بعيدة عن المبادئ الدينية، محللا بذلك الواقع الجزائري وأزماته الفكرية، مبرزا مواقف الفئات الاجتماعية بكل مستوياتها المثقفة وغيرها، ورفضها لسلطة الإيديولوجيات المعادية ومدى وعيها لأفكارها ورؤاها.

3- المرجع الواقع: للرواية وثيق الصلة بالمجتمع وكل فترة أو مرحلة تاريخية لمجتمع ما تنتج نمطا روائيا خاصا بها ومع مطلع السبعينات برزت الرواية الواقعية في الجزائر وكان تأثرها جليا بالرواية الواقعية في المشرق "فقد تمثل كتاب المغرب العربي نصوص نجيب محفوظ، توفيق الحكيم، طه حسين... ويعد هذا الصنف الروائي الذي يوظف الواقع الاجتماعي في خطابه ومحتواه من حيث تراكمه من أغزر الأصناف الروائية إنتاجا"[2] وابن هدوقة باعتباره من مؤسسي هذا الفن في الجزائر -المكتوب بالعربية- بعد الاستقلال فقد شهد التطورات التي طرأت على هذا المجتمع منذ الاستقلال ومحاولة رصد أزماته وانعكاساتها على مختلف فئاته الاجتماعية، محللا أبعاد هذه الظواهر والقضايا السياسية والإيديولوجية والثقافية وعلاقة السلطة بالمثقف ومختلف الأفراد وهذا المرجع الواقعي "هيمن على مدى الثمانينات ويتواصل حضوره في التسعينات لم يحل دون

[1] - الجازية والدراويش. ص48، 49

[2] - ابن جمعة بوشوشة. مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي. الآداب. ص189

تواتر ظهور الروايات الواقعية التي تصور مظاهر تأزم المجتمعات المغاربية في الميادين الاجتماعية والثقافية والحضارية"[1] و"الجازية والدراويش" نموذج للمجتمع الجزائري المتأزم على جميع المستويات فهناك صراع بين المثقف والسلطة التي تحاول الضغط عليه لتمرير خطابها وإلا أسكتته بالقوة وهذا ما قاله الشاعر السجين في حواره مع الطيب :

-هل صحيح أنت شاعر ؟

-أنا شاعر شعارات

-لم أفهم!

-ليس هناك ما يفهم، ثم أضاف:

-عندما يريد أن يكون الإنسان نزيها ليس هناك مكان أفضل من السجن.

-إذن أنت نزيه

-أنا عنصر من عناصر التقرير الأدبي الذي تعده النقابة...

-نقابة من؟

-نقابة الشعراء.

-هل للشعراء نقابة؟

-بسببها أنا هنا الآن، بمعنى أن لساني من الصمت والكلام ممنوع... لأن النقابة ترى أن ضميري جزء من الضمير المسير! حاولت أن أفهمها أن الشارع مكتظ بالنشالين الذين ينتشلون مستقبل أجيال كاملة، قالت وما دخلك في ذلك، أنت تدافع عن النقابة أم عن الشارع؟ رفضت، أرسلتني إلى ما وراء الطبيعة...

-ما وراء الطبيعة؟

[1] - ابن جمعة بوشوشة. مراجع الكتابة الروائية. الآداب. ص190

-نعم. ما وراء الطبيعة، حيث ينعدم الزمن وتبقى الأحداث قارة مجسمة بأربعة أبعاد، مشاهدها لا تفوت الرائي، يستعيدها إذا شاء ألف مرة"[1] فالشاعر نموذج الفرد المثقف الذي يصارع السلطة ويتواصل هذا الصراع على مر الأجيال.

إلى ذلك فقد ساق الكاتب المستويات الإيديولوجية المتضاربة الآراء والتي ما هي إلا تجسيد للواقع الجزائري وما تشكله مختلف الفئات المكونة له وما تمثله من أفكار وإيديولوجيات، الطالب الأحمر، الطلبة، الشامبيط، الطيب، لخضر بن الجبايلي، عايد...

"فالجازية والدراويش" استلهمت موضوعها من الواقع الجزائري في زمن افتقد فيه هذا الواقع الفارس الذي ينقذه من مآسيه وأزماته الراهنة التي عصفت به.

4- المرجع التراث: وعي الكاتب بالتراث وما يزخر به من نصوص يجعله يستلهمه ويحاوره ويشكل منه رصيدا يغرف منه لكتابة نصه الحاضر بمعمارية جمالية جديدة وقد اتجه كتاب الرواية المغاربية في الثمانينات إلى التراث السردي الشعبي على وجه الخصوص يتفاعلون مع نصوصه ويستوحونها ويرون فيها رصيدا موحيا لتأسيس كتابة جديدة... وقد جاء تعامل كتاب الرواية المغاربية مع النصوص السردية القديمة على مستويات متعددة، هي مادة الحكي وطريقة تقديمها -الخطاب- وطريقة صياغتها -الأسلوب- ثم أبعادها الدلالية -الدلالة-"[2]

فكانت المرجع الذي يثري كتاباتهم والمنبع الذي يرويها وفي هذا السياق استلهم "ابن هدوقة" الجازية الهلالية هذه الشخصية البارعة وجعلها رمزا للوطن يشع بريقا من الأمل لغد أفضل كبريق وجه الجازية الوسيم "حيث يقرن الجازية

[1] - الجازية والدراويش.ص130، 131

[2]- ابن جمعة بوشوشة مراجع الكتابة الروائية.الآداب. ص192

بجزائر الاستقلال ويصور مدى عشق الجميع وطمعهم في نيلها والحلم بغد واعد معها"[1]

وإذا كان الخلاف في هذا الحب والعشق يختلف عند الجزائريين منه عند الهلاليين حيث سيطرت النزعة الجماعية كل يعمل من أجل القبيلة حتى تبقى صامدة ولا تتزعزع وتتفكك روابطها في حين حب الجازية الجزائرية قائم من أجل تمرير أفكار فردية ومصلحة خاصة تقوم على المنفعة الشخصية، وهذه الإحالة على الموروث "يجعل من التراث المرجع في الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية وعلامة مميزة من علاماتها تعكس أفق حداثية روائية ما فتئت تمثل هاجس الخطاب الروائي الجديد بالمغرب العربي"[2] فإقامة الحوار مع التراث ونصوصه الشعبية يثري المتن الروائي ويكثف دلالاته ورموزه معرفيا وجماليا.

فالهاجس المرجعي للموروث العربي من فلسفة وتصوف وأسطورة وتاريخ يجعل من النص يشع بأنواع النصوص الغائبة التي تراكمت لبلورة النص الحاضر، وهذه النصوص ذات فعالية كبيرة ورمزية جلية ألحت على ذاكرة المبدع دون غيرها من النصوص يقول ت.س اليوت: "تلح علي بعض التجارب دون بعضها الآخر لأن الشاعر يراها فياضة بالدلالة التي يحاول فضها بأن يقدمها للوعي "[3]. وقد رصدها "ابن هدوقة" وبناها بناء جديدا وهذا ما بجعل الجازية تعانق نجمة وتعيد تجربتها في زمن الحرية، ألحت عليها وفكت شفراتها وركبتها، فالموروث الجزائري يشع ويطفو من أقدم العصور من نوميديا، العروبة والإسلام، من حمار الذهب وعملية المسخ البشري وتحول الإنسان إلى حيوان يشبع رغبات ميكيافيلية غايته تبرر وسيلته، وأصبحت الجازية رمزا لصراع الأفكار والطبقات

[1] - بن جمعة بوشوشة. مراجع الكتابة الروائية. الآداب. ص193
[2] - المرجع نفسه.ص196
[3] - مصطفى ناصف. الصورة الأدبية. دار الأندلس بيروت. ص33

والمصالح، وقد قام الخطاب السردي بحل هذه الشفرات والرموز والتلاعب بالألفاظ واستشراف الجديد بناء على المرجعية المؤثرة في وعيه ولا وعيه، فالجازية تمتد عبر سياقات خارجية تداخلت لتشكيلها، جمعت هذه البنيات الغائبة وتراصت لرصف هذا المولود الذي يحيلنا عليها سواء كانت هذه الإحالة صريحة أو امتصها المبدع وأعاد إنتاجها فأعطى الجديد سواء بتمرده عليه أو إغناء هذا التراث الذي يعد علامة مميزة للكتابة الروائية في الثمانينات.

5-المرجع اللغة: اللغة كنظام تواصلي لإقامة الحوار بين مختلف الفئات، فقد دخلت في معادلة الكتابة الروائية وتجاوزت وظيفة الإبلاغ والتواصل إلى حقل الإبداع[1] فهي بذلك تجاوزت الغاية التي تهدف لها إلى مجال آخر وانزاحت إلى دلالات جديدة وتفجير سياقاتها فخرجت عن ما سطرت له و"منذ مطلع الثمانينات حتى الزمن الراهن... اشتغل الروائيون في المغرب العربي على اللغة في ممارسة فعل الكتابة بأفق البحث لإغنائها وتطويعها حتى تستوعب الأسئلة المتناسلة التي تطرح عليها ويتداخل فيها الذاتي بالجماعي والقومي بالإنساني والتراثي بالحداثي والمعيش بالمستحدث والعامي والدخيل والمعرب والفصيح"[2].

ووعي الكاتب بأهمية اللغة جعله ينزاح بها عن اللغة العادية إلى لغة رامزة، ذات مضامين جميلة فهي على رأي وسيني الأعرج "ليست كائنا فارغا أو مجموعة من التشكيلات التي نخرجها عند الحاجة، المضمون الجميل لا يصل إلا عن طريق لغة جميلة، المضمون المأساوي لا تحفره في ذهن القارئ إلا لغة مأساوية، اللغة ليست قادرة إنما تتلون بتلون النصوص"[3] فالمبدع هو الذي يضفي على اللغة رموزا ودلالات تفجرها وتعلو بها من كونها لغة عادية إلى لغة ذات مضامين جميلة.

[1] - الآداب. ص181
[2] - المرجع نفسه. ص196
[3] - نفسه.ص197

فانطلاقا من العنوان "الجازية والدراويش" خرق الكاتب معايير اللغة حتى فصاحتها وجعلها لغة إيحائية رامزة "الأحمر هو اسمي الحقيقي هو لوني هو أحلامي"[1]

فاستعمال الحمرة هو رمز للفكر الشيوعي، وفي مواضع أخرى ينزل باللغة من فصاحتها إلى العامية "يا أهل الدشرة الأخيار والسبعة الكبار! يااللي الناس تزوركم من كل الأقطار، نهار لخميس الذي جاء بغرارة يروح بتليس! زردة ووعدة على خاطر شبان أضياف هم الرأس وأحنا الكتاف"[2] فعلى طول المتن الروائي مزج الكاتب بين اللغة العامية والفصيحة، لإحداث نوع من التواصل بين المستويين وقد كثف من استعمال اللغة الرامزة لتمرير خطابه السردي ليكون أكثر وقعا وأشد تأثيرا على المتلقي "إن أزواجي الأولين لن يكونوا شرعيين سيكونون أزواجا حراما... ثم يمر زمان لا شمس فيه، يشبه الليل وليس ليلا... ثم أتزوج بعدما يموت كل أبنائي المولودين من زيجات الحرام"[3] فقد تجاوز بذلك لغة الإبلاغ والتواصل إلى لغة رامزة يلونها نوع من الغموض في فك شفراتها، فقد كسر اللغة العادية، إلى لغة خاصة لا يوظفها إلا السجل الإبداعي ولكنها لغة قريبة من وعي القارئ فهو يدرك كنهها وبذلك يكون التواصل بين المبدع والمستهلك.

---

[1] - الجازية والدراويش. ص66

[2] - نفسه. ص69

[3] - نفسه. ص77

إحياء الذاكرة

النص المطعم بالتناص هو نص مفتوح، متعدد تصب فيه مجموعة من النصوص الغائبة، والروائي الذي ينتج نصه بمحاورة عدة نصوص يستحضر أمام القارئ المتميز الذواق ثقافة شعوب وأمم خاصة إذا كان توظيف التناص يتم على مستوى الحوار الذي هو أرقى مستوياته، لأن استخدامه حسب محمد بنيس ينقسم إلى ثلاث مستويات؛ أولها الاجترار وهو إعادة كتابة النص الغائب دون ابتكار، أو تجاوز نمطيته حيث يصبح مجرد تكرار، ثم يأتي الامتصاص وهو مستوى متقدم عن الأول، حيث يعيد الكاتب كتابة نصه الغائب بوعي جديد وفق متطلبات تجربته، وأخيرا الحوار وهو أعلى وأسمى هذه المستويات وأعقدها، حيث يعاد النص الغائب وفق صياغة جديدة وعلى نحو مغاير يحذف منه ويضيف إليه[1].

وكثافة النص الجديد بالتناصات المتنوعة يجعله يتوزع على ذاكرة واسعة، حية في رؤية الكاتب والمتلقي، فمن جماليات هذا التناص أنه يحي الذاكرة على مجال واسع، فيحقق النص الجديد استيعاب النصوص السابقة، فهو إعادة إنتاج مستمرة، وبأشكال مختلفة بما أنه "هو عملية تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى"[2].

وهنا تتجلى قدرة المؤلف ودوره الإبداعي في تعميق وتوسيع دلالات النص وتشكيلها، فالكاتب يمارس على نصوصه ذاكرته بكل ما تحمله من زخم وإرث حضاري، فلا يمكن لنص أن ينتج من العدم، فلا مجال للحديث عن كتابة تبدأ من درجة الصفر، فالنص ممتد إلى سنين طويلة وقرون سحيقة، فالمتن الروائي يمكن أن تقرأ من خلاله أحداثا متنوعة وتستجلي ذاكرة أمة أو تاريخ شعب كما يقول

1 ـ محمد بنيس. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. ص253

2 ـ تزفيتان تودوروف وآخرون. في أصول الخطاب النقدي ومفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد. ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية. بغداد 1987 . ص109

نزار قباني عن القصيدة: " أشعر بأن عشرة آلاف شاعر يكتبونها معي من طرفة والحطيئة إلى أبي تمام والمتنبي وشوقي"[1] ومثل هذه التراكمات والترسبات تحتاج إلى ثقافة واسعة ومعرفة وإطلاع، وتجارب فنية استولت على ذاكرة المبدع دون سواها ويساهم المتلقي في تلقيه واستيعابها، ويعمل خيال المبدع على بناء المعمار الجمالي لهذا النص المنتج الذي هو من مخزون الذاكرة لتجارب سابقة لأن الخيال كما يرى مصطفى ناصف ما هو "إلا عمل من أعمال الذاكرة المتحررة إذ لا شيء مما نتصوره لم نكن نعرفه بوجه ما، وكل شاعر عظيم أوتي ذاكرة قوية تمتد إلى ما وراء التجارب الضخمة" [2].

فالكاتب له ذاكرة حية تعمل على استدعاء نصوص غائبة والقيام ببلورتها وهذه الذاكرة القوية ليست بالذاكرة السلبية التي تعيد وتجتر وتحاكي كل شيء بشكل نمطي، وإنما تنتقي وتختار التجارب المؤثرة التي كان لها دورا في إثارة المبدع نفسيا وتحريك مشاعره وأحاسيسه وموهبته، فيبعث تجارب سابقيه من جديد.

ولعل الانتقال إلى الرواية هو الذي يثبت مدى مقدرة بن هدوقة على إحياء الذاكرة والتي تجذرت في الرواية من الغلاف الخارجي، فاختيار العنوان من ذاكرة التاريخ له دلالته الخاصة ومضمونه الذي يوحي بالقصدية في اختياره، حتى أنه قد يتبادر إلى الذهن أن الجازية تعود من خلال هذه الرواية من عصر البطولات إلى عصر النكبة والنكسة، فتوظيف اسم الجازية له دلالته الخاصة التي وجهت آلية المتن الروائي وأنه مليء بالإثارة والأحداث، فهذا الامتصاص التاريخي للعنوان، يبينٰ مدى وعي الكاتب بالأزمة الآنية، وأنه يبحث عن زمن بطولي ليجعله معادلا موضوعيا لروايته ومن ثم يعمل العنوان على إثارة وبعث الذاكرة التاريخية العربية الهلالية ومن هنا تداخل النص الروائي مع النص السيري.

[1]- إبراهيم رماني. الغموض في الشعر العربي الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر. ص350
[2]- مصطفى ناصف. الصورة الأدبية. ص31

كما استحضر الروائي القصص القرآني، فوظف قصة أصحاب الكهف وأحياها في ذاكرة قرية السبعة وهذا ما يثير ذاكرة القارئ ويجعلها طرفا في إنتاج النص، فأصحاب الكهف المرجح أنهم كانوا سبعة والقرية فيها سبعة أضرحة لأولياء صالحين تحمل اسمهم"قرية السبعة"قال تعالى:" سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ ۚ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ ۚ قُل رَّبِّي أَعْلَمُ بِعِدَّتِهِم"[1] . وإذا كان نوم أصحاب الكهف نوما مؤقتا، فإن السبعة أولياء نومهم أبدي، وأصحاب الكهف شباب فروا بدينهم وإيمانهم وتوحيدهم من بطش الحكام إلى كهف واستغرقوا في نوم طويل، وأصبحوا بعد ذلك عبرة، حكاها لنا القرآن الكريم وصور لنا قصتهم والأبعاد التي تحملها وترمي إليها في تبيان إعجاز الله تعالى في خلقه، واتخذ عليهم مسجدا بعد ذلك"قَالَ الَّذِينَ غَلَبُوا عَلَىٰ أَمْرِهِمْ لَنَتَّخِذَنَّ عَلَيْهِم مَّسْجِدًا"[2]

وهكذا بني مسجد ودفن فيه السبعة، في قرية السبعة رقود مجازا أو السبعة أولياء وما تحمله من دلالات خرافية وأفكار لا واعية وتقديسهم لهؤلاء الأولياء ذوي الكرامات بتحريض طبعا من الدراويش، وأساطيرهم التي زرعوها في عقول السكان، وهذا التوظيف عكسي لقصة أصحاب الكهف فهي تقوم على المفارقة، لأن القصة الحقيقية تحمل أبعادا دينية توحيدية، أما السبعة أولياء فهي نموذج لتجهيل الناس ومثل ذلك منتشر في كثير من المناطق، وأنه بيدها الحل والربط وأن لها من يخلفها أبد الدهر"يقال عن الجامع أنه مدفون به سبعة أولياء لهم من يخلفهم أبد

[1] - سورة الكهف. الآية 22
[2] - سورة الكهف. الآية 21

الدهر كلما مات سبعة جاء من بعدهم سبعة فعبر السكان عن ذلك بعبارة متداولة بينهم"سبعة يغباو وسبعة ينباو"[1]

حتى كلمة الدراويش لها دلالتها الخاصة التي تحي في الذاكرة مرحلة من أتعس المراحل التي مرت بها "الجازية" -فترة الاستعمار- الذي كان وراء هذه الفئة التي تنتمي إيديولوجيا إلى الطرقية والتي وجدت كل التشجيع منه وساهمت في بقاء الشعب جاهلا، وهذا ما نجده فعلا في الخطاب الروائي "الجازية" حيث المعتقدات الخرافية، والطقوس اللاشرعية "إن أغلب السكان يعتقدون أن الدعوات الصالحات لدى أضرحة الأولياء السبعة، يولدن العواقم ويزوجن العوانس... وأن ما جاء إلى السبعة بنية سيئة لن ينجو من نقمة أوليائها"[2] وهكذا عمل الدراويش على غرس هذه الخرافات والطقوس في أذهان السكان.

كما يستحضر الذاكرة النفسية مع فرويد وتحليله بعض النفوس والأمزجة البشرية والعقد وإرجاعها للجنس "الليبيدو" وهنا نتذكر إمام القرية كمثال وعن حبه لصافية والحلم الذي يراوده كل ليلة بالرغم من أن ذلك يعد من التابوهات بالنسبة لرجل مثله "الأحاديث في الدشرة حول المرأة من غير ذوات الرحم تحوم في الغالب حول همزة الوصل... فرويد تجربته العاطفية الأولى كانت مع أمه! الكبت السامي سما بالجنس إلى ملكوت القداسة! الإمام القروي لو استطاع لتبرع بنفسه للفتاة! أصيب بالأرق لكثرة ما كان يفكر فيها"[3] فاستحضر نظرية نفسية يحاول تطبيقها على رجل الدين الذي من المفروض أن يكون بعيدا عن هذه الشبهات، لكنه يعاني الكبت الجنسي من منظور فرويدي، وهذه المكبوتات مستقرة في لا شعوره، وأظهرها عن طريق إحدى مظاهره وهو الحلم، فهذه القراءات بقيت عالقة في

1- الجازية والدراويش ص 57
2- م.ن. ص70
3- نفسه. ص81

ذاكرة الراوئي وظفها وطبقها على شخصية من شخصيات روائيّة، مما يبين كثافة ذاكرته بالتجارب والثقافة الواسعة، حتى لا يظل مجرد مستهلك ينقل دون تطوير واستيعاب الأمر الذي يؤكد البعد الثقافي والمعرفي للمؤلف.

كما عمل الكاتب على إحياء الذاكرة الشعبية لأن اجتياح الرواية ومقامها يتطلب ذلك، ولمِا للإرث الشعبي من قيمة حضارية وفنية مؤثرة في الإنتاج الروائي وهذا ليس عند ابن هدوقة فحسب، بل نجد هذا الموروث له مكانة خاصة عند أدباء أوروبيين وقد فضل ذلك من قبل موليير وإديسون ووالترسكوت[1].

وقد اهتم ابن خلدون بالأدب الشعبي ودراسته وقام بجمع أشعار السير ومنها السيرة الهلالية، وألف مجموعة أخرى من الآداب تنتمي إلى الأدب الشعبي الشفوي مثل "ألف ليلة وليلة"، "حمزة البهلوان" [2].

وإذا جئنا إلى الجزائر نجدها حافلة بالموروث الشعبي على اختلاف مناطقها وتنوع طبوعه، وقد تم الحفاظ على هذا الموروث الشعبي بالرغم مما مر بها من ثورات عن طريق السماع "لأن العامة لم تكف أبدا عن تداول موروثها الشعبي من خلال السماع"[3].

وقد كان لهذا الموروث تأثيره على الإبداع الجزائري لارتباط المبدعين ببيئاتهم الريفية عموما والحنين الذي يشدهم إلى ذكريات البساطة الريفية والطفولة والمغامرات، فإذا الذاكرة تخفق بمثل ذلك وتظل تحتفظ به ليتفاعل مرة أخرى في إنتاجهم، حيث تقوم هذه الذاكرة بعملية ترشيح لهذا الموروث فتأخذ تحت قوة الدفع الداخلي الإبداعي ما يلائم النص المبدع.

[1] - عبد الحميد بوسماحة. الموروث الشعبي في روايات ابن هدوقة. اللغة والأدب. ص190

[2] - المرجع نفسه. ص190

[3] - المرجع نفسه. ص191

وابن هدوقة استنجد بالذاكرة الشعبية المثقلة بالعادات والتقاليد والمعتقدات والأمثال والأشعار وتعامل معها وأعاد تركيبها وترتيبها بوعي وأفق رحب.

وقد وظف الأمثال الشعبية لما لها من حضور داخل المجتمع بالرغم من قلتها في رواية "الجازية والدراويش" ومنها المثل الشعبي "الموت تعطي راحة"[1] عند تبرع الشامبيط لإقامة الزردة على شرف ابنه العائد من أمريكا لخطبة الجازية أين سيق العجل والكباش التي ستذبح في هذه المناسبة، فالموت راحة لها من عناء الرعي كل يوم والتنقل بين الأحراش، واستشهد كذلك بالمثل "كلمة عليها ملك وأخرى عليها شيطان"[2] دائما في نفس المقام -الزردة- عند تأخر الشامبيط واقتراح وضع حجرة في وسط الساحة بدلا منه لتطوف حولها الكباش والعجل "إن الحجرة إذ جعلت رمزا للإنسان، لا ترمز للحي وإنما ترمز للميت، إنك تنبأت بموت الشامبيط"[3].

وهذا يدخل في إطار الخرافة التي هي من صميم الموروث الشعبي الذي وظفه الكاتب كثيرا في روايته، وهذه الأمثال هي تعبير عن القضاء والقدر.

كما أورد بعض النصوص الشعبية المشبعة بالسجع لما لها من تأثير في الوسط العامي، ولا تخرج عن مقام الزردة ولكن المناسبة تختلف، لأنها أقيمت للطلبة المتطوعين وتطرف الطالب الأحمر وتحديه للدراويش ورقصه مع الجازية وتكهرب الجو وتقلب الطبيعة ثم بكاء الدرويش وتلفظه بهذا الكلام "يا ويلي يا ويلي! السباع تخاف من الكلاب، والأعدا صاروا أحباب! يا ويلي يا ويلي! الأبطال

[1] - الجازية والدراويش. ص199
[2] - م.ن . ص204
[3] - نفسه. 204

هربوا والأنذال غلبوا! يا ويلي يا ويلي! الساعة جات وفرات! الساعة جات، واللي ما عاش في الحياة ما يعيش في الممات"[1].

فهذه الظاهرة الفنية لها تأثير كبير على النفوس القروية وتحدث أثرا بالغا عليهم، مرة أخرى نجد هذه الظاهرة على لسان الدراويش في هذا الحوار عند اشتداد الحضرة ووصولها إلى درجة النرفانا وارتفاع صيحاتهم، وتنبؤاتهم، وبعض أشراط الساعة المخالفة بعضِ الشيء لما هو معروف في السنة النبوية: "قل لي والساعة كيفاش؟" - أشرطها جات... وين هي؟ "الشمس واش بيها؟ هربت من الشرق خايفة "! من آش خايفة؟ خايفة من اللي اجتمعوا وفرقونا!" "إيه إيه ، حق! قل لي وأشرطها الآخرين؟" السبعة يغبنوها الزايرين "حق وأشراطها الأخرين؟" "الدابة تخرج من تحت السدوم يرجو الناس في الشيء اللي ما يبلغوهس ويتعبو في الشيء اللي ما ينالوهش ويعملو في الشيء اللي ما ياكلوهش!" كيفاش عاملة هاذ الدابة؟" "رأسها راس ثور، وعينيها عنين خنزير، وأذنها أذن فيل، وقرنها قرن أيل، وعنقها عنق نعامة، وصدرها صدر سبع، ولونها لون نمر... زيد وأشرطها الآخرين؟" الدجال الأعور، اللي مكتوب بين عينيه كافرا وراءه سبعين ألف من اليهود! كل واحد منهم في يدو سيف ذهب، وعلى راسو تاج من تيجان العرب!" يا ويل الويل! وأشراطها الآخرين؟ ياجوج وماجوج..." وأشراطها الآخرين؟ أولاد قريش ما يبقى فيهم ريش!" "ومن يرد علينا كل هذا الهموم؟ الله الحي القيوم...![2]

فهذا الكلام الغريب المسجوع المليء بالخرافات والأكاذيب التي تعود الدراويش إبهار الناس بها، حتى أصبحت إيمانا راسخا عند القرويين بل يؤكدها الإمام وان ذلك موجود في التفاسير "إن كل هذا موجود في لتفسير والسنة"[3].

---

[1] - الجازية والدراويش. ص88

[2] - م. نفسه ص88

[3] - نفسه. ص89

كما تستحضر ذاكرتنا الطرق الصوفية ورموزها المتمثلة في الدراويش، وليس تصوفا بمفهومه الواسع وإنما هي طرقية، هذه الأخيرة التي لعبت دورا في تعتيم المفاهيم والتنويم الشعبي، والترويج لطقوس وخرافات ليست من الدين في شيء وقد كان ظهورها وبأكثر حدة في العهد الاستعماري "وقد وجدت الدعاية الفرنسية في عهد احتلال إفريقيا الشمالية عدد من مشايخ الطرقية الصوفية لتسخيرهم في خدمة أغراضها واشتغل محمود تيجاني في الجزائر وعبد الحي الكتاني في المغرب وابن عزوز في تونس"[1].

والطرقية والدراويش يستدعي في أذهاننا الزردة وزيارة الأضرحة وإقامة الحضرة والرقصات التي تتم أثناء ذلك و"تعد الزردة من خصوصيات الريف الجزائري... وتخضع الزردة إلى سلوك ديني بشكل واضح"[2] فالزردة خاصية ريفية تمارس في الريف الجزائري بكل مميزاتها وطقوسها، وكلمة الزردة "مستمدة من الأمازيغية تستعمل في شرق البلاد وجنوبها... وتأخذ الزردة دائما قيمة دينية لأن العامة تتصورها على أنها إكراما للولي "[3].

وقد وظف ابن هدوقة الزردة في رواية "الجازية والدراويش" وأقيمت عدة مرات ولها فضاء مكاني معين لا تتم إلا فيه وهو ساحة مسجد السبعة، المكان المقدس المدفون به السبعة أولياء لهم من يخلفهم أبد الدهر، الوجود المطلق لهؤلاء ولهم خوارق وكرامات حسب المعتقد الذي زرع في أذهان السكان من قبل الدراويش وأنهم يأتون بالخوارق، لأن الدرويش رمز للولي ومن يقصدهم ينال مبتغاه "نحن نبني من الأساس والذي يريد مساعدتنا يبكر ولا يتأخر، ويسلم أمره إلينا مكتف اليدين والرجلين! عندئذ ينال ما يتمنى، أما الذي أراد أن يدخل إلينا من

[1] - اللغة والأدب. ص199
[2] - المرجع نفسه. ص200
[3] - المرجع نفسه. 200

النافذة والباب مفتوح، نرمي به في الهاوية"[1] والزردة يوم لاجتماع سكان الدشرة من كل الفئات والأعمار من أجل الأكل والرقص، الدعوات عند أضرحة الأولياء ويرافق ذلك عدة طقوس من ذبح لبعض الحيوانات، قراءة الدم المجمد للتنبؤ بما سيحدث، ثم تبدأ الحضرة التي تصاحبها الأنغام والموسيقى والرقص بشكل معين منسق وفق حركات منتظمة ويصل الرقص إلى قمته عند دخول الدراويش حلقة الرقص لأن الدرويش هو المعبر الأساسي عن الزردة والرمز المؤدي لهذه الطقوس، وأداء لعبة المناجل الساخنة "دخل الدراويش حلقة الرقص واستخدموا المناجل لأداء لعبة النار ثم شرعوا في لعقها باللسان ومرروها على أذرعتهم العارية"[2] وحضور الجازية للزردة يعطيها بعدا آخر، حدوث المحال، أشياء غريبة تطرأ على الزردة، تعلوا صيحات الدراويش، يندهش الحضور: "أثناء ذلك علت ضوضاء وهرج بين النساء!... لم يكن السبب هينا صغيرا!، إنه حدث عظيم لم ينتظره أحد... لقد جاءت الجازية إلى الحضرة!... جاءت ملثمة لكن نورها لم يحجبه لثام! حسنها تيار متموج... فاض جمالها على الساحة كما يفيض الفجر على الأفق"[3] فحضورها يعطي دفعا جديدا للزردة وبعدا رمزيا فهي علامة من علامات الجمال التي يعبدها الدراويش فهي كما يرى الطاهر روابنية معبد الجمال الذي يقوم فيه الدرويش بطقوس الحب. فكل هذه الأشياء الجميلة التي تبهج الذاكرة، هذه الأشياء الثاوية بداخلها، والتي لعب الكاتب على استردادها ووضعها في سياقاتها بمساعدة الخيال وغناه بالصور والأحاسيس، فهذا التعبير الجمالي جاء نتيجة فيض ثقافي ثاو بداخل الذاكرة، تأسس نتيجة دعامات متينة هي جماليات القول وسياقاته، فتفتح الذاكرة الواسع والحي يتيح للمبدع والقارئ معا إنتاج المعنى والتمعنى على

---

[1] - الجازية والدراويش.ص171.

[2] - اللغة والأدب. ص200

[3] - الجازية والدراويش. ص87

رأي كريستيفا لأن إنتاج النص وفق فهمها دائما هو يموضع الفاعل -المبدع والقارئ- داخل النص ويجعله يغوص في أعماقه وحقوله والخروج به من السياقات النمطية، فعمل ابن هدوقة على البحث في الذاكرة واسترجاع ذلك الإرث القابع في أعماقه، فتفاعل الخطاب السردي وتحاور الإرث الحضاري مع التراث الشعبي بكل تجلياته الخرافية الساحرة، فأضفى حضور هذه الذاكرة نوعا من الغرابة والأسطورية على الرواية، فعانقت نجمة الجازية الهلالية من خلال الرواية، والزردة بكل طقوسها، المساحات الصوفية، فهذا الحضور الدلالي المكثف للذاكرة، للجازية هذه المرأة التي تختزل برموزها الوطن، المرأة المشبعة بالرموز تحمل كثيرا من معاناة هذا الوطن، فقد ولدت من رحم المعاناة، من ذاكرة مثقلة بالهموم، والتي تتوق إلى ملامسة زمن جديد، يتجسد في التغيير إلى ما هو أفضل، والإعلان عن بداية عهد جديد.

الخاتمة

الخاتمة:

ليست الخاتمة نهاية حاسمة لفكرة البحث ولا المحطة الأخيرة لرحلة الباحث العلمية، بل هي خلاصة ونتائج لفكرة درست وهي كذلك بلورة لأفكار ومفاهيم.

هذا وقد كانت الدراسة منصبة ومركزة على الجازية والدراويش والبنيات النصية المكونة لها من خلال تفاعلها وتداخلها مع نصوص أخرى، وبعد دراسة الموضوع خلصت إلى النتائج الآتية:

- إن التناص قدر لا مفر منه وأنه لا يمكننا الحديث عن كتابة من درجة الصفر على رأي "بارت"، فكل إبداع هو كلام معاد ومجتر بتقنيات جديدة.
- إن فكرة التناص فكرة قديمة، جديدة؛ قديمة لأن لها أصول في النقد العربي القديم وتشكلت من جديد وساهمت في بلورتها اتجاهات نقدية عديدة في الغرب منها: البنيوية، الشكلانية، النفسانية والمقارنية...إلخ
- يطرح مفهوم التناص إشكالية تتمثل في تعدد التعريفات التي قدمت لهذا المصطلح تبعا لاختلاف اتجاهات أصحاب هذه النظرية والحقل المعرفي الذي تشكلت فيه كما يرى "سولرس"، إلى جانب تعدد المصطلحات بتعدد المساهمات النقدية.
- كما توصل البحث إلى: أن اجتهادات النقد العربي المعاصر في هذا المجال ما هي إلا تلاخيص أو ترجمة لدراسات أصحاب هذه النظريات.
- كما اتضح لي أن المتن الروائي عند ابن هدوقة ثري بالتفاعلات النصية وهذا راجع للزخم الثقافي الذي يمتلكه، وذاكرة تختزن نصوصا مختلفة ومتنوعة وظفها في إقامة علاقات تناصية، يحاورها ويتشربها ثم يعيد إنتاجها بنسيج جديد قد يعارض من خلاله النصوص الغائبة أو يطورها

ويغنيها، وقد يفككها ويعيد تركيبها بمضامين ودلالات جديدة، فالخطاب السردي عنده مفتوح غير مغلق، يتداخل مع نصوص كان لها تأثيرا بلا شك على المبدع من الناحية النفسية أو العقلية، واحتلت مكانة في ذاكرته.

- كما تبين لي أن المتن الروائي تأثر ببيئة الكاتب -الريف- والبعد الإيديولوجي، الفكري الذي يشكل الرؤية الإبداعية، كما انه منفتح على مستويات منها: المستوى التاريخي، الصوفي، كما استوحى القصص القرآني، كما طعمه بالموروث الشعبي ممثلا في الحكم والأمثال، إلى جانب النص النثري -نجمة-

وفي الفصل الأول الذي يدرس مفهوم التناص عبر العصور وكيف تطورت دلالته من النقد العربي القديم إلى النقد الغربي المعاصر خلصت إلى النتائج الآتية:

- إن مصطلح التناص الذي ظهر سنة 1965 متعدد المصطلحات نظرا لتعدد الاتجاهات والمساهمات التي قدمها النقاد.

- إن التناص عرف في تراثنا النقدي العربي القديم، وأن تفاعل النصوص وتداخلها عرف لدى شعرائنا وهذا ما يؤكده الشاعر العربي القديم "ماأظن ما نقول إلا كلاما معادا مكرورا" ثم تناوله النقاد العرب بالدرس تحت اسم السرقات الأدبية، وهذا عبد القاهر الجرجاني يؤكد هذه الفكرة ويشترط لذلك إضافة معنى على المعنى الذي امتصه المبدع ويزيد عليه، وهنا يتجلى دور المبدع في تعميق وتوسيع المضمون الدلالي للنص الذي قام بعملية تشربه وتحويله.

- كما اتضح لي أن هذه القضية أشار إليها أيضا حازم القرطاجني لما لاحظه من ضعف في أشعار معاصريه، وأرجع سبب ذلك إلى عدم

استلهامهم لأشعار سابقيهم، ولم تكن لهم دراية بجيد الشعر، فالنص الجيد لا يتأتى إلا إذا غذي وتولد وتناسل من نصوص سابقة ذات مستوى عال.

-كما أن ابن خلدون تفرد بنظرة جديدة لتفاعل النصوص حيث أشار إلى القدرة اللغوية للمبدع التي تميزه عن غيره وتمكنه من التعبير عن رؤاه بأسلوب متفرد خاص به ومعان جديدة وهي ما يسميها "نوعم تشومسكي" بالكفاءة اللغوية، وهذه الكفاءة تأتي من حفظ أشعار العرب ثم نسيانها وهكذا تصقل لغته وتتكون لديه ثروة لغوية ومقدرة على الإبداع الجيد.

ومن خلال دراستي للتناص في النقد الغربي المعاصر وصلت إلى مايلي:

- أن مصطلح التناص ظهر سنة 1965 على يد الناقدة "جوليا كريستيفا" Julia Kristiva في دراستها عن دويستوفيسكي، وأن أصوله الأولى تعود إلى الناقد الروسي "باختين"Bakhtine الذي أسس له نظريا في كتابه شعرية دويستوفيسكي وسماه الحوارية، ثم صاغته كريستيفا بشكل متطور وجديد، ويلتقي حول هذا المفهوم -التناص- رولان بارت، فليب سولرس وآخرون، ومنذ الثمانينات يقدم جيرار جنيت دراسته حول العلاقات النصية حيث يرى أن موضوع البيوطيقا هو معمار النص Architexte ثم يستبدل هذا المصطلح سنة 1982 في كتابه "أطراس Palimpsestes" بالتنقل النصي Transtextualité، وفي سنة 1987 وسع من مفهوم النصوص المستتصصة لتشمل المسودات والمشاريع غير المكتملة للمبدعين كالمذكرات.

- كما تبين لي أن هناك من النقاد من بالغ كثيرا في دراسته للتناص مثل "فوكوFoucault" الذي يرى أن التناص موجود في كل تعبير.

- كما كشف البحث أن التناص يلغي الحدود بين الأدب والفنون الأخرى، ويجعلها مفتوحة على بعضها بعض تتفاعل وتتحاور فيما بينها.

-كما استنتج البحث أن النقد العربي المعاصر يعتمد في تشكيل مفهوم التناص وتحديد تعاريفه على المصادر الغربية، ويمكن أن نجد لمصطلح التناص تعاريف وأسماء كثيرة تختلف من ناقد إلى آخر حسب خلفيته المعرفية وفهمه للتناص، إلا أني لا أنفي بعض الاجتهادات الفردية كما فعل الناقد "حاتم الصكر" في رسالة الدكتوراه "النزعة القصصية في الشعر العربي الحديث" الذي وسع من مفهوم التناص إذ لم يعد مجرد وجود نص ما في نص آخر.

أما الفصل الثاني يعكس مختلف التفاعلات النصية التي شكلت المتن الروائي أو هي الولادة الثانية للنص التي تكشف انغلاقاته وتبين جمالياته، وتصل بالمتلقي إلى لذة القراءة الفعلية.

- وقد تبين لي أن رواية الجازية والدراويش نسج من نصوص عدة وظفها المبدع بتقنيات خاصة.

وقد خلص البحث أيضا إلى أن هذه الرواية هي رؤية إبداعية جديدة تدور حول محورين: تاريخي يعكس وضعية الجزائر وأبعاد الأزمة المقبلة عليها، ومحور خيالي فجر من خلاله المبدع تراكماته الشعورية والوجدانية.

أن الجازية والدراويش تتداخل مع إبداعاته السابقة بمستويات مختلفة إما بامتصاصها أو باجترارها.

- كما تفاعل النص الروائي مع الموروث الشعبي المتصل بالتاريخ العربي والحكايات الشعبية التي نسجها الخيال العربي حول الجازية الهلالية.

- كما كشف البحث أن الجازية ما هي إلا نجمة تتقاطع مع شخصياتها وتتشابه في دلالتها ومضمونها. لكن المؤكد أن هناك إضافة فردية خلقت إمكانات جديدة للمساءلة عبر التجسيدات الإبداعية.

- كما درس البحث التناصات الإيديولوجية المختلفة ذات الحضور المكثف والتي تنتمي إليها شخصيات الرواية المكونة للمجتمع الجزائري، إذ تبين أن المبدع تهيمن عليه إيديولوجية معينة حاضرة في كل إبداعاته، كما كشف التناصات الصوفية بكل تجلياتها وطقوسها وكيفية ممارسة هذه الطقوس، إذ قام النص الحاضر بعملية تذويب لهذه النصوص التي تبين البعد الثقافي والمعرفي للكاتب.

-كما اتضح لي أن الخطاب الروائي قراءة للأزمة الراهنة وتنبؤ لما يحدث من أزمات في الوطن.

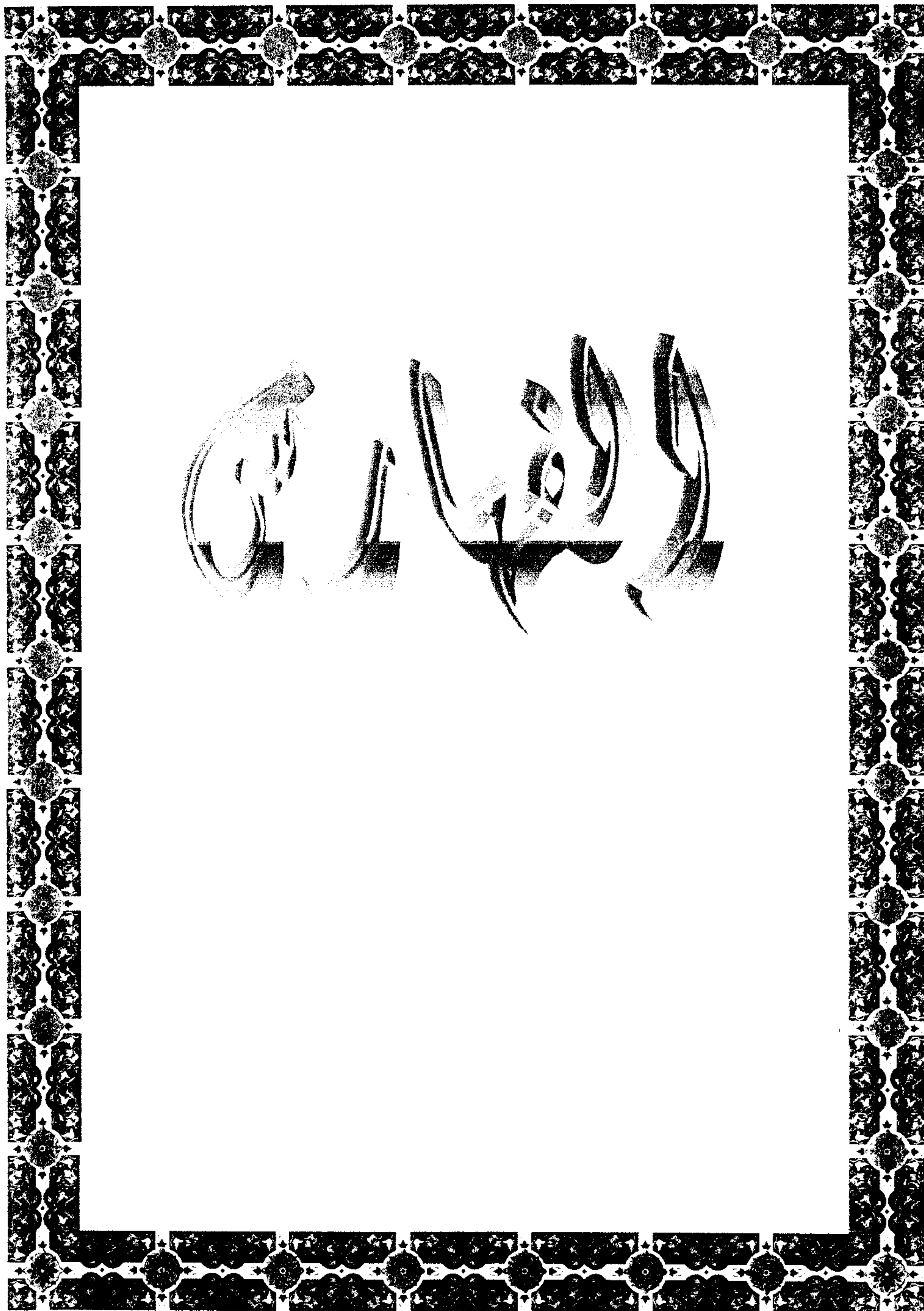
الفصل الثالث والأخير فقد تناول جماليات التناص وما مدى توظيف المبدع لها، حيث اتضح أن العلائق النصية حاضرة بوعي شعوري من الكاتب أو دون وعي منه ثم نسج منها باستراتيجية تقوم على الامتصاص والتذويب والتفاعل النصي، فأكسب النص دلالات جديدة.

ومن هذه الجماليات إحياء الذاكرة التي استرجعت مخزونها الثقافي بهندسة إبداعية جديدة، كما كشف البحث جمالية الإيجاز التي تحيل على تاريخ أو ثقافة وحضارة ما بالإشارة، فتغري القارئ للبحث وكشفها والاستمتاع بلذة القراءة للنص المنجز على صفحات الرواية.

كما اتكأ البحث على مرجعيات مختلفة أهمها المرجعية التاريخية، فتحاور الرواية التاريخ وتعيد صياغته برؤيا فنية، حيث هيمنت الثورة الجزائرية على إبداعاته فهي بمثابة الأم التي تمنح دونُ كلل والإلهام الذي نسج منه

النص فأعطاه الكثافة الحسية والدلالية، إلى جانب مرجعية اللغة إذ مزج الكاتب بين اللغة الفصحى والعامية، وكثف من استعمال اللغة الرامزة لتمرير خطابه.

وأخيرا أتمنى أن يكون البحث على بساطته قد شكل منطلقا جديدا لمقاربة الرواية الجزائرية، وأنه اجتهد في فك التناصات الموجودة في الجازية، وفتح المجال لبداية عمل موسع آخر وبحث أدق وأشمل لقراءة الرواية الجزائرية قراءة تناصية.


الفهارس

فهرس المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

أ.المصادر العربية:

1- عبد الحميد هدوقة : الجازية والدراويش. المؤسسة الوطنية للكتاب 1983.

2- // : بان الصبح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1980

3- // : ريح الجنوب. المؤسسة الوطنية للكتاب ط5.

4- // : نهاية الأمس. الشركة الوطنية للتوزيع الجزائر ط1978/2 .

5- كاتب ياسين : نجمة، ترجمة محمد قوبعة، المؤسسة الجزائرية للطباعة. ديوان المطبوعات الجامعية.

ب-المصادر الأجنبية:

- Kateb Yacine: Nedjma, éditions du seuil 1956

جـ - المراجع العربية:

1- إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر.

2- ابن خلدون (عبد الرحمن محمد): المقدمة، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت ط2، 1986.

3- ابن فارس أبو الحسن أحمد زكريا: الصاحبي في فقه اللغة ومسائلها، وسنن العرب في كلامها، تحقيق عمر فاروق الطباع، ط1، مكتبة المعارف بيروت 1993.

4- ابن رشيق أبو علي حسن: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق مفيد محمد قميحة ج7 ط1، دار الكتب العلمية بيروت 1983.

5- ابن منظور الإفريقي المصري (أبو الفضل جمال محمد بن مكرم): لسان العرب، دار صادر بيروت.

6- إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ط3 دار الثقافة، بيروت 1981.

7- بدوي طبانة : السرقات الأدبية، مكتبة نهضة مصر بالفجالة.

8- جمال مباركي : التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير - مخطوط.

9- جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري ط1 نوفمبر 1984 دار الآداب بيروت.

10- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن خوجة ط2 دار الغرب الإسلامي، بيروت .1989

11- حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب1998.

12- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية بيروت.

13- سعيد الغانمي : اللغة والخطاب الأدبي، ط3 دار طوبقال - الدار البيضاء المغرب 1993.

14- سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي (النص والسياق) ط1، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء المغرب1989.

15- // : الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي الدار البيضاء، المغرب 1992.

16- السيد فضل : نظرية فعالية النصوص عند ابن خلدون (قراءة في نص قديم) دار المعارف الإسكندرية، مصر.

17- عبد العزيز بومسهولي: الشعر والتأويل، إفريقيا الشرق، بيروت لبنان1998

18- عبد القادر فيدوح : الرؤيا والتأويل.ط I 1994 دار الوصال.

19- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. تحقيق محمد رشيد رضا ط2 دار المعرفة، بيروت.

20- // : دلائل الإعجاز في علم المعاني. تحقيق محمد رشيد رضا. دار المعرفة بيروت 1978.

21- عبد الله العشي : محاضرات في النقد المعاصر ألقيت خلال السنة الجامعية93-94 .

22- عمار بلحسن : الأدب والإيديولوجيا. المؤسسة الوطنية للكتاب 1984
23- عمر عيلان : الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة. منشورات جامعة منتوري قسنطينة 2001.
24- فاضل تامر : اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث) ط1 . المركز الثقافي العربي-لبنان- ، 1974.
25- الفيروز آبادي : القاموس المحيط، مؤسسة الحلبي وشركاءه للنشر والتوزيع.
26- كمال الدين هيثم البحراني: أصول البلاغة، تحقيق عبد القادر حسين. القاهرة 1981.
27- محمد باقر الصدر: فلسفتنا(دراسة موضوعية في معترك الصراع الفكري القائم بين مختلف التيارات الفلسفية) ط10، دار التعارف للمطبوعات بيروت. 1400هـ 1980م.
28- محمد بنيس: حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب.
29- // : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ط1، دار العودة بيروت 1979.
30- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية ط1، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان1994.
31- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن -دار العورة بيروت 1983.
32- محمد المرزوقي : الجازية الهلالية. الدار التونسية للنشر.
33- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص) ط1 دار

التنوير للطباعة والنشر بيروت لبنان.

34- // : دينامية النص(تنظير وإنجاز) ط2، المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء 1990.

35- مصطفى ناصف : الصورة الأدبية. دار الأندلس بيروت.

36- // : نظرية المعنى في النقد العربيط2، دار الأندلس بيروت 1981

د- المراجع الأجنبية المترجمة:

1- تزيفيتان تودورف وآخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد(مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد) ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية بغداد العراق 1987.

2- جوليا كريستيفا : علم النص، ترجمة فريد الزاهي.ط2 دار طوبقال الدار البيضاء المغرب 1997.

3- رولان بارت : درس السميولوجيات عبد السلام بنعبد العالي. دار طوبقال الرباط.

هـ - المراجع الأجنبية:

1- Michael Riffaterre- la production du texte collection poétique-seuil- 1979.

2- Nathalie Peigay- gros- introduction a l'intertextualité DUNOD paris 1996

3- Tiphaine Samoyault l intertextualité mémoire de la littérature. Editions NATHAN / ER paris 2001

4- Zoubida- Boutaleb/ réalité est symbole dans nedjma. Université d oran office des publication universitaires. L'algerie 1983

و: دوريات، مجلات، جرائد:

1- مجلة الآداب : العدد2، 1416، 1995.

2- مجلة التبيين : ت الجاحظية ع9، 1995.

3- حوليات الجامعة التونسية : كلية الآداب و العلوم الانسانية. العدد1988/27.

4- مجلة العرب و الفكر العالمي : ع3، 1988 بيروت. لبنان.

5- مجلة اللغة و الأدب : معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة الجزائر ع13، شعبان1419، ديسمبر1998، عدد خاص.

6- مجلة فصول : م6، ع4 يوليو، أغسطس 1986.

7- مجلة كتابات معاصرة : م5 ع18 أيار حزيران 1993.

8- مجلة المساءلة : اتحاد الكتاب الجزائريين، العدد1، 1995

9- يومية الخبر : العدد3249، جمادى II .1422، أوت 2001 .

10- يومية الشروق : ع269، 5 رجب1422، 23 سبتمبر 2001

11- موقع الأنترنت.

فاتحة البحث..
مقدمة..أ
الفصل الأول: مفهوم التناص...1
أ- في النقد العربي القديم..1
ب- في النقد الغربي...10
جـ - في النقد العربي المعاصر..22
الفصل الثاني: تجليات التناص.......................................28
1- تناص داخلي..28
2- تناص خارجي..45
أ- مع نجمة..45
ب- تناص صوفي...53
جـ -تناص مع السيرة الهلالية...58
د- تناص إيديولوجي...63
هـ - عتبات العنوان...76
الفصل الثالث: جماليات التناص.....................................83
أ- الإحالة..83
ب- الإيجاز...85
جـ - إشعاعية المرجع..87
د - إحياء الذاكرة...97
خاتمة...107
الفهارس:..113
- فهرس المصادر والمراجع...113
- فهرس الموضوعات..113

التلخيص

لقد قمنا بدراسة رواية الجازية والدراويش للروائي عبد الحميد بن هدوقة وكشفنا مختلف التناصات التي شكلتها، كما بينا أن الرواية محاولة لمعالجة الواقع الجزائري وتحليل أبعاده وملابسات الأزمة الآنية.

أما خطة البحث فهي تقوم على مقدمة وثلاثة فصول.

المقدمة وتتناول الأسباب الدافعة لاختيار الموضوع والمنهجية المتبعة في دراسته، كما استعرضنا الفصول المكونة للبحث و أخيرا الخاتمة.

الفصل الأول خصص لتطور مفهوم التناص عبر العصور فوقفنا عند مفهومه في النقد العربي القديم، وهو ما عرف بالسرقات الأدبية، ثم بينا مفهومه عند النقاد الغربيين و أوردنا بعض التعاريف له، كما وضحنا دور الناقدة الفرنسية، البلغارية الأصل "جوليا كريستيفا" في صياغة المصطلح بشكل جديد، و أن أصوله الأولى تعود إلى الناقد الروسي باختين الذي سماه بالحوارية، ثم تحدثنا عن التناص في النقد العربي المعاصر ثم عرضت أنواع التناص وذكرنا الاختلاف بين النقاد في تقسيمه.

أما الفصل الثاني فيمثل الجانب التطبيقي للبحث، كشفنا من خلاله مختلف التناصات الداخلية والخارجية التي تفاعل معها النص الحاضر الجازية والدراويش، فبينا أن المبدع استلهم نصوصه السابقة ريح الجنوب، نهاية الأمس وبان الصبح .

كما استتصص إبداعات غيره مثل نجمة لكاتب ياسين والجازية الهلالية، كما كان للأيديولوجيا والصوفية دورا في تشكيل النص.

درسنا في الفصل الثالث جماليات التناص، ويجمع هذا الفصل بين الجانب النظري لبعض أراء النقاد في هذا المجال، والجانب التطبيقي الذي يكشف هذه الجماليات في النص، ومن هذه الجماليات: الإحالة و الإيجاز، إحياء الذاكرة وإشعاعية المرجع.

ختمنا البحث بخاتمة ترصد أهم النتائج المتوصل إليها بعد دراسة الموضوع نلخصها في النقاط الآتية:

- أن فكرة التناص لها جذور في النقد العربي القديم وتشكلت من جديد وساهم في بلورتها اتجاهات نقدية غربية.

- أن مفهوم التناص يطرح إشكالية تعدد التعريفات تبعا لاختلاف اتجاهات أصحاب هذه النظرية.

- كما أن اجتهادات النقد العربي المعاصر ما هي إلا تلخيص وترجمات لدراسات أصحاب هذه النظريات.

- بينا أن النص الحاضر ثري بالتفاعلات النصية، حيث وظف المبدع نصوصا مختلفة وأقام علاقات تناصية معها يحاورها ويتشربها.

- كما وضحنا أن الخطاب الورائي قراءة للأزمة الراهنة التي تعيشها الجازية -الوطن-

- كما كشف البحث جماليات التناص التي وظفها الروائي من جمالية الإحالة والإيجاز، إشعاعية المرجع وإحياء الذاكرة.

وهذه النتائج ليست نهاية حاسمة للبحث، وإنما هي دعوة لدراسة أعمق ومقاربة جديدة للرواية الجزائرية من الدراسين والنقاد.

أما المنهج المتبع في هذه الدراسة، فهو المنهج التكاملي الذي يقوم على استثمار مناهج عدة هي: المنهج التحليلي والبنيوي.

Résumé

Nous avons choisi d'étudier le roman de Abdel Hamid Ben heddouga, « La Djazia et Les Derwiches ». il s'agit essentiellement pour nous , d'examiner les différentes stratégies intertextuelles mises en œuvre par l'écriture romanesque.

Pour rendre compte de la problématique des pratiques intertextuelles, nous avons adopté un plan adapté à nos perspectives de recherche, ce plan comprend une introduction, trois parties et une conclusion.

Dans l'introduction, j'ai évoqué les raisons qui ont présidé au choix du sujet. I' y ai examiné également la problématique du sujet. j' y ai développé aussi les principes de base de la méthologie adaptée dans cette étude. Il a été question aussi de l'articulation des différents aspects du plan.

La première partie est consacrée à l'aspect historique de l'intertextualité. Il est alors question de certaines formes d'intertextualité connues dans le patrimoine littéraire arabe, tel que le plagiat. Nous avons évoqué ensuite l'émergence de cette notion en Europe au vingtième siècle, grâce à Baktine et à Julia Kristéva qui l'a imposé comme concept-clé de la nouvelle critique.
D'autres noms illustres, tel que Barthes, Genette, Rifaterre ont contribué de manière décisive à propager cette motion en occident.
Nous avons montré que la critique arabe moderne s'est appropriée de cette notion dés les années quatre-vingt pour accomplir une avancée épistémologique considérable.

La deuxième partie concerne surtout l'aspect pratique de l'étude. Il s'agit de découvrir les différentes intertextualités, aussi bien internes qu'externes. L'écrivain oscille ainsi entre une autoparodie qui le

condamne à se répéter inlassablement, et une réécriture des œuvres d'autrui qui constituent la bibliothèque de la littérature.

Nous avons mis l'accent essentiellement sur l'intertexe katebien , hilalien, ideologique et soufi.

La troisième partie est destinée à l'examen de l'esthétique de l'intertextualité. Grâce à la conjugaison d'une approche théorique avec une approche pratique, nous avons pu découvrir une esthétique intertextuelle qui renforce et enrichit la poéticité du texte romanesque.

Nous avons conclu notre recherche par les observations suivantes :

- la notion d'intertextualité plonge ses racines dans le patrimoine critique et littéraire arabe.
- La notion d'intertextualité révèle un désordre terminologique et épistémologique dans la critique occidentale moderne.
- La notion d'intertextualité renvoie à une ouverture illimitée sur le connaissance et sur le « livre » de la vie.
- Cette procédure de lecture nous a permis de situer l'écriture romanesque de Ben heddouga dans espace littéraire algérien qui le subsume et dans un espace plus vaste qu'est la littérature universelle.

Je termine en affirmant que cette étude ne prétend nullement avoir épuisé le sujet. Car l'œuvre littéraire, compte tenu de sa polysémie, est irréductible à une seule lecture, fut-elle pertinente